cahiers du CINEMA

La notion de plan et le sujet du cinéma
VOICI

Cinéma domestique
L'être-ange
Notes sur l'hyperréalisme
Sur *Une femme sous influence*

JONAS...
Entretien avec Alain Tanner, Critiques
King-Kong, Edvard Munch



N° 273 12 F

cahiers du
CINEMA


Photographie publicitaire du **Faux coupable** de Hitchcock, « incrustée » d'un photogramme d'**Ivan le terrible** d'Eisenstein. Deux types de mise-en-scène du corps, deux types de profondeur de champ s'y opposent. Sur cette opposition, voir p. 5 l'article de Pascal Bonitzer, **Voici**.

273 JANVIER-FEVRIER 1977

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom . ...

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER · 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C C.P 7890-76 ☐

cahiers du
CINEMA

Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265 - 270 (12 F) - 271 - 272 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237 238-239 242-243. 245-246. 251-252 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA,** nous offrons une remise de 30 %.



La notion de plan et le sujet du cinéma

VOICI
par
Pascal Bonitzer

AZOR. — J'ai beau être auprès de vous, je ne vous vois pas encore assez.
ÉGLÉ. — C'est ma pensée, mais on ne peut pas se voir davantage, car nous sommes là.

Marivaux (*La Dispute*)

Il y a quelque chose qui paraît contre-nature dans les arrêts sur image, comme dans les analyses plan par plan des films. Cela va apparemment contre la nature du cinéma, qui semble d'emporter les spectateurs dans un mouvement, dans le temps uni de la projection.

Pourtant si l'on veut comprendre quelque chose à ce mouvement, et par là-même en accroître le plaisir, il faut bien, au moins mentalement, procéder à ces arrêts sur image, fixer les plans, couper les flux d'images et de sons.

D'ailleurs aucun film ne se présente comme d'une seule coulée, sauf à un œil innocent et débordé, peut-être. Le mouvement est coupé, interrompu, plié d'articulations plus ou moins sensibles — il y a des angles, des angles de prises de vue variés, des objets divers, des champs nombreux, des plans inégaux, qui se composent en scènes, en séquences. Tout un lexique technique, plus ou moins spécialisé, plus ou moins répandu, plus ou moins précis, permet de rendre compte de ces articulations, de ces plis du corps filmique, de ces blocs, de ces marques discrètes qui doublent et maîtrisent les événements du film, les quadrillent d'un réseau de savoir. Le spectateur averti (celui qu'on s'efforce d'être), dans un film, ne se contente pas de voir une histoire, des personnages, des corps, des gestes, des images, il voit des cadrages, des angles de prises de vue, des effets de profondeur de champ, des durées et des grosseurs de plans, bref, une mise en scène, une « écriture », un style.

On peut ainsi aimer un auteur, ou un type de film, au nom d'une certaine idée du cinéma. Quelque chose se rencontre alors qui s'offre plus particulièrement comme objet du désir, ou comme consistance de cet objet.

Ce quelque chose, au cinéma, est le plan. D'une certaine façon, les cadrages, les angles de prises de vue, les profondeurs, les mouvements d'appareil, le montage, apparaissent comme des affections du plan, de cette « consistance » étrange dont les théories du cinéma s'accordent à faire « l'unité filmique » (Mitry), « le taxème filmique » (Metz), du point de vue au moins de l'art cinématographique.

Les grands films, les styles cinématographiques, se signalent toujours de la façon dont ils affectent le plan, dont ils le traitent et le transforment, par la prise de vue (qui en est la production), par le montage (qui en est l'organisation diachronique), voire, aujourd'hui, par l'épaississement de la matière iconique et sonore en laquelle il consiste (par exemple, chez Godard, l'image électronique fibreuse comme un muscle qui, par rapport à la douceur du grain photographique, est comme de l'image écorchée, et surtout le procédé dit d'incrustation qui détruit transparence et profondeur de champ et produit du non-figuratif).

C'est autour de l'usage du plan que les grandes théories polémiques du cinéma ont tourné, que les théories du réalisme cinématographique se sont affrontées, que les périodisations de l'histoire des styles cinématographiques se sont articulées — théories du plan court, du gros plan, du montage dynamique, théories du « plan-séquence », du plan unique et de la profondeur de champ — comme si le plan était la marque d'énonciation privilégiée du film (permettant de supposer à celui-ci un Auteur, d'où la « politique » menée dans les années 50 par les *Cahiers* et qui depuis a force de loi), et son lieu de vérité.

Pourtant, qu'est-ce qu'un plan ? La notion en apparaît curieusement flottante, mal assurée, bifurquant sans cesse entre plusieurs sens qui ne

se recoupent ni ne se complètent nécessairement. Le terme de plan varie avec ses prédicats : selon qu'on parle de gros plan, de plan-séquence, de plan fixe, par exemple, on ne parle pas du même objet « plan ». Le terme de gros plan renvoie à un paradigme des distances de la caméra à l'objet, celui de plan-séquence (sujet d'ailleurs à contestation, cf. infra) à un paradigme de la durée (et implicitement de la mobilité de l'appareil et des variations de la profondeur de champ : notion complexe), celui de plan fixe à la pertinence du mouvement de l'image ou de la différence, indexée sur le mouvement, des photogrammes qui composent celle-ci. Un plan fixe peut être en même temps un gros plan, mais difficilement un plan-séquence ; un plan-séquence peut inclure un gros plan, mais difficilement un plan fixe. Bref, il n'y a pas *opposition pertinente* entre plan fixe, plan-séquence et gros plan, de quelque façon que l'on combine deux à deux ces trois termes, comme il peut y en avoir par exemple entre gros plan, plan américain, plan d'ensemble, etc., qui s'excluent mutuellement sur la même chaîne paradigmatique.

Or, il y a là quelque chose de tout à fait paradoxal, et qui ne peut pas ne pas grever la théorie du cinéma : tout le monde s'accorde à peu près, depuis que celle-ci existe, pour faire du plan l'unité filmique de base, le morphème spécifique du cinéma en tant qu'art ou « langage », ou « code », comme on voudra — et cette « unité » varie radicalement selon qu'on la prédique de tel ou tel paramètre de la prise de vue (de la prise de vue qui lui donne corps, ou plutôt qui le constitue, le plan, en double incorporel d'elle-même)[1]. La notion de plan-séquence est à cet égard la plus paradoxale, puisqu'elle désigne « un plan » qui peut contenir « plusieurs plans » : évidemment, il ne s'agit pas, du contenant au contenu, de la même notion de plan. Au niveau du contenant (si la gaucherie du terme est permise), il s'agit de l'ensemble de la prise de vue continue — dont le plan est si l'on peut dire l'image sur l'écran — ; au niveau du contenu, des différentes « grosseurs » cadrées selon les variations de champ et d'objets produites par cette prise de vue supposée mobile.

Il y a donc, dans ce cas notamment, ambiguïté et confusion. C'est ce qui a conduit un théoricien comme Jean Mitry à déclarer le terme de plan-séquence absurde et à rappeler une stricte définition de la notion de plan, justifiée d'une mise au point étymologique, archéologique. Mitry définit ainsi le plan : « *A l'origine, ensemble des images constituant une même prise de vues. Courte scène au cours de laquelle les personnages principaux sont enregistrés selon un même cadrage et sous un même angle, à une même distance de la caméra. — On les divise de façon toute arbitraire en* très gros plan, gros plan [etc.]... plan lointain, *à mesure que le cadre enveloppe un « champ » spatial de plus en plus étendu. Du fait des prises de vues en mouvement, il n'y a plus aujourd'hui homothétie du plan et de la prise de vues, celle-ci pouvant comprendre, par son mouvement même, une suite de champs divers et, par suite, d'angles et de plans de toutes natures.* » (*Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1963).

Cette définition rigoureuse élimine donc de la notion de plan les prédicats de durée et de mobilité. Il n'y a qu'un ennui à cette restriction

1. A l'exception de Mitry (cf. infra), les théoriciens du cinéma se sont généralement peu inquiétés, à ma connaissance, de la pertinence de la notion de plan. Le vague à cet égard est plutôt la règle, et même Christian Metz, qui dans la première époque de sa recherche s'est pourtant attaché, avec beaucoup d'acuité, à déterminer en termes linguistiques les caractères du plan au niveau de la dénotation, reste dans la plus grande équivoque sur ce point : image, image filmique, prise de vue et plan sont à peu près interchangeables dans les *Essais sur la signification...* I. Dans le tome II, pp. 20-21, rendant compte de la démarche de Mitry, et le félicitant de sa rigueur concernant la définition de la notion de plan, il fait sienne la distinction mitryenne du plan scalaire des « grosseurs » et de la prise de vue, qui suppose le rejet du terme de plan-séquence (soit une prise de vue, dans l'acception mitryenne, pouvant contenir une multitude de plans, au sens strictement scalaire). Or, cela ne l'empêche pas, dans le même volume, p. 121 par

normative, c'est que, si une ambiguïté se trouve certes levée, la définition mitryienne ne permet pas de rendre compte de l'unité de la prise de vue, de sa continuité, ni de décider si les plans se succèdent selon des solutions de continuité, par le montage, ou dans la continuité d'une prise de vue unique. Bref, « l'unité filmique » se casse en deux, se divise en deux : le plan *et* la prise de vue, et il n'est plus possible d'en recoller les morceaux. Ou plutôt le plan ainsi mutilé des déterminations diachroniques impliquées par le terme de plan-séquence constituerait bien l'unité filmique, mais en tant qu'unité, élément discret *de la prise de vue* considérée dans sa continuité, tandis que la prise de vue constituerait l'unité minimale du point de vue du *montage* du film. Or, ça ne tient pas tout à fait non plus si l'on considère les truquages où la prise de vue ne fait pas tout le travail de constitution de l'image globale (qui se présente justement aux spectateurs comme « un plan »), par exemple dans les travelling-matte où l'image se fait, dans son unité, en laboratoire, ou bien, pour prendre un cas extrême, quand se mêle, à l'image obtenue par la prise de vue, du dessin animé (cf. des films comme *Mary Poppins* ou *Monty Python*). Il faudrait encore rectifier les termes et parler, non de prise de vue comme unité minimale du montage, mais simplement d' « image filmique », le plan étant autre chose... Les difficultés sont donc nombreuses, les termes extrêmement glissants selon l'angle sous lequel on aborde le film, et il n'est peut-être pas prudent de fixer des définitions trop normatives.

exemple, de parler du plan-séquence comme « *un* plan », etc. De même dans *Langage et cinéma*, cf. p. ex. p. 145. En gros, Metz identifie plan et prise de vue en tant qu'unité de montage, ce qui le conduit à poser que les variations de « l'unité pertinente » relèvent de « différents *sous-codes* qui se distinguent sur l'axe de l'histoire » (op. cit.). Je pense au contraire que le problème vient de ce que ces variations sont aussi bien synchroniques et affectent le code, à la racine. Si je vise ici Metz, c'est, faut-il le préciser, dans la stricte mesure où sa rigueur et son exigence théorique restent, dans le champ du cinéma, inégalées, ce qui permet de mieux faire saillir la question qui m'occupe (ceci pour remettre à leur place, s'il était besoin, les basses et imbéciles attaques dont Metz est l'objet dans un récent numéro de *Positif*, qui croit sans doute faire par là une entrée, tardive mais bruyante, disons : jappante, dans la théorie).

Surtout, il est piquant de constater que, si Mitry, en rejetant le terme de plan-séquence, sépare nettement la question du plan de celle du montage, c'est au nom de considérations archéologiques et étymologiques qui font justement apparaître le plan comme issu du montage, et très précisément du montage griffithien. La notion de plan, en effet, n'est pas contemporaine de la naissance du cinéma. C'est une élaboration secondaire. Si l'on en croit Mitry : « *Lorsqu'après les premières tentatives de D.W. Griffith le cinéma commença à prendre conscience de ses moyens, c'est-à-dire lorsque, d'une façon générale, on enregistra les scènes selon des points de vue multiples, les techniciens durent qualifier ces différentes prises afin de les distinguer entre elles. Pour cela on se référa à la situation des personnages principaux en divisant l'espace selon des plans perpendiculaires à l'axe de la caméra. D'où le nom de* plans. *C'était en quelque sorte la distance privilégiée d'après laquelle on réglait la mise au point.* » (*Esthétique et psychologie du cinéma*, I).

Pour succinte qu'elle soit, une telle mise en perspective historique est précieuse (c'est souvent ce qui manque à l'approche sémiologique ou psychanalysante du cinéma, à l'approche filmologique en général). Elle montre (comme je l'ai déjà indiqué, *Cahiers*, N° 233) que la notion de plan est solidaire, historiquement, de la constitution du cinéma en système narratif, du montage narratif griffithien et du bouleversement scénographique que celui-ci introduit, sur le modèle et par analogie au récit dickensien. La notion de plan est une notion différentielle, destinée à noter, à maîtriser et à évaluer une différence introduite dans l'espace scénique du film : la plus ou moins grande proximité, le plus

ou moins d'éloignement du point de vue si l'on veut fictif (en ce qu'il n'est pas celui des spectateurs, mais celui de l'objectif) produit par la caméra aux « personnages principaux », c'est-à-dire aux figures privilégiées par la scène, la séquence narrative.

La notion de plan, ainsi, marque une valeur, une différence positive dans l'espace scénique du film *et* dans la prise de vue. Le plan est une découpe moins partielle que *partiale* — en tant qu'il supporte un point de vue — de l'espace filmique. C'est de là d'ailleurs, je vais y revenir, que part toute la polémique du « montage » et du « montage interdit », toute la problématique eisensteinienne, toute la problématique bazinienne (qui ne s'opposent d'ailleurs pas terme à terme comme on le croit généralement, je vais tenter de dire pourquoi). Il n'y a donc pas de plan en soi. *Les plans* surgissent au cinéma (dont ils entament la primitive unité indifférenciée, posons cette origine mythique et posons avec Mitry que Griffith est l'auteur éponyme de cette fracture, de cet éclatement), a) dans une multiplicité arbitrairement hiérarchisée, qui constitue certes une maîtrise de leur différence, mais aussi un éventail paradigmatique ; b) prédiqués d'un indice de « grosseur » comme on dit improprement, en fait d'un indice de *proximité* (ou d'éloignement) qui les connote d'intensité.

Il en résulte une modification radicale de l'espace cinématographique et de l'assujettissement des spectateurs au spectacle. Avant la « prise de conscience » dont parle Mitry, le point de vue sur la scène filmique était global, panoptique si l'on veut, mais aussi très rigide, puisqu'il correspondait (j'utilise toujours la fiction des origines) au point de vue idéal du spectateur de théâtre, mais sans la liberté de celui-ci puisque ce point de vue, au cinéma, était imposé aux spectateurs. Le « cube scénographique » était présenté inentamé, en plan général, comme une petite scène à l'italienne (voir les films de Méliès ou les premiers Charlot, par exemple *Charlot fait du cinéma*), mais sans les ressources de celle-ci, au moins du point de vue architectonique. La multiplication du point de vue et son corrélat, le fractionnement de la scène — soit le surgissement réglé des plans — introduisent quelque chose de radicalement nouveau, et dont on ne cessera plus de parler (en termes esthétiques, psychologiques, voire sociologiques) : *la dramatisation du point de vue*, ressort de la trop fameuse « identification ». Il s'agit d'un point de vue partiel, métonymique, « partial », et d'un espace fractionné mais suturable (par les règles classiques élaborées au cours des ans, et sur lesquelles Mitry et Burch on dit des choses intéressantes). C'est cette dramaticité que les Américains, avec le suspense notamment, se sont employés à perfectionner.

Or, au moment où ça s'inaugurait, avec Griffith, il y a des gens qui ont vu la chose tout autrement. Ils n'ont pas vu les plans, dans l'invention griffithienne, ou plutôt ils y ont vu autre chose que la dramatisation d'un point de vue métonymique à la scène du récit. Ce qu'ils ont vu, justement, c'est le fractionnement — c'est le montage, non comme suture, mais comme « hachis ». Ce sont les Soviétiques, évidemment, Vertov, Eisenstein, Koulechov, Kozintsev et Trauberg, Dovjenko (moins Poudovkine, nettement plus « américain »). Les expériences de Koulechov

vont dans les deux sens, et finalement elles serviront de référence expérimentale aux opérations de suture narrative (on sait que l'effet Koulechov proprement dit, l'expérience Mosjoukine, met en évidence la « passion suturante » des spectateurs et permet d'établir les règles classiques). Mais ce sont surtout Vertov et Eisenstein, Eisenstein avec le plus de verve et de dialectique, Vertov avec le plus de radicalité, qui ont comme on sait construit une théorie et une pratique originales du fractionnement en « détournant » Griffith (voir notamment « *Dickens, Griffith et nous* » de S.M.E., *Cahiers* 231, 232, 233, et 234-35).

Ils n'ont pas vu « les plans » réglés par un arbitraire hiérarchique, selon la métonymie narrative : ils ont vu le gros plan. Le gros plan se caractérise par sa position-limite à la hiérarchie scalaire qui l'inscrit, et presque exorbitante. On sait que tous les historiens sérieux du cinéma se font un point d'honneur d'en déterminer la première apparition, chacun la situant d'ailleurs, et pour cause, différemment du voisin. On a essayé de dire pourquoi (Comolli, *Cahiers* 231). Il constitue en effet une transgression de la perspective scénographique normale (dans laquelle il est vrai la hiérarchie scalaire le fait « rentrer » comme un détail dans un tableau) et de la « mesure humaine » qui lui est corrélative, c'est-à-dire du drame comme on dit « à hauteur d'homme », et une effraction sensible de la continuité scénique et narrative du film. De tous les types de plans répertoriés sur l'échelle des « grosseurs », c'est celui qui marque le plus intensément la différence.

C'est en tant que marque différentielle et fonction du montage que les Soviétiques, Vertov et Eisenstein, lui ont accordé un privilège. Fonction du montage, comme fragment, et non fonction de la prise de vue. Quand il parle du plan en général, Eisenstein préfère utiliser le terme de *fragment*. Le terme de fragment ne suppose *que* le montage, et pas du tout la prise de vue (c'est pourquoi l'effet est si bizarre quand Eisenstein, voulant parler de la composition des éléments dans le plan, parle de « montage à l'intérieur du fragment »). De la prise de vue comme telle, comme force productive originale, c'est-à-dire produisant cet effet spécifique désigné par Oudart du nom de l'Absent : un point de vue et l'absence d'un point de vue, un *fading* — de cet effet qui passionnera les Américains (Hitchcock et Lang dans sa période américaine, principalement) et plus tard les Européens (Dreyer et surtout Bresson), Eisenstein n'a jamais rien voulu savoir, ni a fortiori Vertov. La façon dont ils veulent les spectateurs interpelés et subjugués n'est pas celle-là. Ils les veulent subjugués « en gros plan » comme Eisenstein l'a répété tout au long de sa vie, et ça ne veut pas du tout dire la même chose que le gros plan, l'insert, tel que l'utilisent les Américains.

Chez les Américains (je les désigne comme ça pour aller vite), le plan scalaire est une mesure dramatique de la profondeur de champ. C'est la prise de vue et la profondeur de champ (avec le hors-champ qui la prolonge et la « hante ») qui comptent. Le montage est fonction de la dramaticité scénique, de la scénographie. Eisenstein ne s'est jamais intéressé vraiment à la profondeur de champ. Scéniquement, il s'inté-

resse au cadre, pas à la profondeur. J'en verrai l'indice probant dans la scène en profondeur au début de la deuxième partie d'*Ivan*, quand la file serpentine du peuple tout entier vient solliciter Ivan dans sa retraite : le plan consiste en la juxtaposition (c'est ce que S.M.E. appelle le montage à l'intérieur du fragment) de deux motifs en opposition, le serpentin du peuple et le profil aigu du tzar avec le pointu de la barbiche ; l'effet de fuite de la perspective, avec ce qu'il connote d'inquiétant, d'immaîtrisable, de menaçant (tel que le grand angle wellesien le met en valeur), est ici complètement nié par l'ordre rigoureux de la composition. L'important pour Eisenstein dans ce plan est l'opposition rythmique quasi-abstraite des deux motifs, l'aigu et le serpentin. Le plan est véritablement plan. La profondeur est mise à plat.

Le thème de la ciné-langue chez Vertov, du ciné-langage chez Eisenstein, est lié à cette mise à plat. Il faut manipuler des fragments, des motifs, des lettres, pas des regards. Dans un texte intitulé « En gros plan », Eisenstein se plaint : *« Trop souvent, dans les écrits cinématographiques, c'est le règne du « regard et rien d'autre », voilà pourquoi mes « cafards en gros plan » font si peur. »* (*Au-delà des étoiles*, 10/18, p. 112). Ce « regard et rien d'autre » est assez obscur ; il faut supposer qu'Eisenstein vise par là l'utilisation dramatique des plans, la prévalence du jeu expressif des acteurs sur le travail du film, le stanislavskisme si l'on veut. Or cette condamnation suppose la négation, le mépris de la profondeur en ce qu'elle connote du drame.

Le jeu des plans chez les Américains consiste à impliquer davantage les spectateurs *dans* la scène du drame, les plans sont des métonymies d'une scène ou plutôt d'un champ supposé continu et illimité, que les variations d'angles, de prises de vue, de plans (au sens scalaire de Mitry), connotent d'intensités diverses. André Bazin a très bien analysé le système à partir d'un exemple forgé pour l'occasion, mais d'autant plus significatif : *« Un personnage, enfermé dans une chambre, attend que son bourreau vienne l'y trouver. Il fixe avec angoisse la porte. Au moment où le bourreau va entrer, le metteur en scène ne manquera pas de faire un gros plan du bouton de porte tournant lentement ; ce gros plan est psychologiquement justifié par l'extrême attention de la victime à ce signe de sa détresse. C'est la suite des plans, analyse conventionnelle d'une réalité continue, qui constitue proprement le langage cinématographique actuel. »* (*Qu'est-ce que le cinéma ?* IV). Ce système est évidemment très différent de l'«en gros plan » eisensteinien, pour ne rien dire de Vertov. Il est différent aussi, c'est ce que Bazin veut montrer, de celui du néo-réalisme. Moins toutefois. Cela posé, il faut noter que Bazin interprète mal son exemple. Le gros plan du bouton de porte ne relève en effet pas d'une « justification psychologique » ni le découpage de la scène de l'«analyse conventionnelle d'une réalité continue ». Si le metteur en scène fait un tel gros plan, c'est en effet moins selon des considérations psychologiques touchant le personnage, que des considérations psychologiques touchant *les spectateurs :* c'est pour faire frissonner, pour le *thrill*. C'est parce que les spectateurs sont censés s'identifier à la victime, c'est parce que ce bouton de porte, signe intense d'un danger immédiat, doit les regarder. Voilà le règne du « regard et rien d'autre ». Dans ce système, chaque plan accroche les spectateurs en sujets (en victimes virtuelles) pour un autre plan, et c'est

l'image du pire qui règle le jeu : chaque plan, dans sa différence d'intensité, présentifie dans un suspens « l'écran du pire » pour les spectateurs, sujets de la fiction ; c'est le principe du suspense. C'est ce que j'ai appelé d'après Lang le système du « secret derrière la porte », dont Hitchcock est évidemment, et de très loin, le maître. (Il faut lire à cet égard, dans l'admirable volume des entretiens avec Truffaut (*Le Cinéma selon Hitchcock*, Seghers), sous l'humour des propos et l'extraordinaire conscience de son art que montre Hitchcock, cette « horreur froide » dont Lacan dit qu'elle doit accompagner, eu égard à l'objet, la parole de l'analyste, pour voir de quoi il s'agit. Elle est présente à chaque phrase).

Le suspense n'est pas seulement un genre, comme Truffaut le note très justement dans sa préface. Il est, du point de vue que je viens de dire, essentiel au cinéma. L'invention du système des plans, qui, comme le dit Mitry, inaugure non sans doute l'art cinématographique, mais la conscience de cet art, de ses moyens, est en même temps l'invention du suspense, comme on le voit justement chez Griffith. Mais c'est en tant que ce système est celui d'un réglage de la profondeur de champ. Qui constitue la prise de vue non plus en enregistrement passif de la scène, mais en force productive propre, exprimant, produisant, le *fading* d'un point de vue (et même d'un point de vue, comme le montre la citation de Bazin, plutôt paranoïaque). D'où le développement technique des mouvements d'appareil, travellings, panos et grues, et les avatars du plan jusqu'au paradoxe du plan-séquence. [2]

D'où aussi le fait qu'Eisenstein, j'y reviens, ait systématiquement méconnu, théoriquement et pratiquement, les mouvements d'appareils. Aurait-il trouvé vulgaire le célèbre mouvement en plongée de *Notorious*, qui, partant en plan d'ensemble sur le salon, s'achève en très gros plan sur la petite clé dans la main d'Ingrid Bergman ? En tout cas de tels effets sont introuvables dans ses films, même *Ivan*. Il n'aimait les éléments filmiques que détachés les uns des autres, désarticulés, démembrés : même la couleur, il la désirait détachée de l'objet (cf. par exemple *Au-delà des étoiles*, pp. 280-307). Et passer continuement d'un plan d'ensemble à un très gros plan devait lui être profondément étranger, voire hostile.

Pour Eisenstein les gros plans constituent une différence qualitative absolue : « *changements absolus des dimensions des corps et des objets sur l'écran* », écrit-il (op. cit., p. 229). Changements absolus, c'est-à-dire sans rien à voir avec l'espace réaliste du drame. « *Les lois de la perspective cinématographique sont telles qu'un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble* ». (Op. cit., p. 112). Il y a là quelque chose qui ressemble apparemment au gros plan du bouton de porte, et pourtant le point de vue est tout autre. Le gros plan est ici pris en valeur absolue, et non en valeur relative (métonymiquement aux autres éléments du drame : la porte, le bourreau, etc.). Et donc les spectateurs sont supposés être assujettis différemment au film. Les « changements absolus des dimensions des corps... » supposent certes un maître tout-puissant, un maître absolu, pour procéder à ces métamorphoses où la réalité physique n'a point de

2. Le génie d'Hitchcock (et sa supériorité en un certain point sur Eisenstein) consiste à considérer la prise de vue comme une force productive propre, distincte du montage, et non comme un « élément » nécessairement secondarisé du montage. A mon sens, l'erreur de Bazin — et le point de suture, le point de capiton idéologique de sa pensée — est de considérer la profondeur de champ comme un donné, un produit de la *réalité*, et non comme un effet de la prise de vue. La prise de vue est pour lui une perception pure, un enregistrement passif qui « restitue à la réalité sa continuité sensible », non une puissance productrice et un piège à regard. A cet égard il ne s'oppose aux théoriciens soviétiques du montage qu'à l'intérieur de la même problématique. L'un des effets de cette conception a été, avec le retournement idéologico-théorique des années 60-70, le soupçon porté à l'encontre de la prise de vue : d'« effacer le travail », d'être davantage affaire de pouvoir, d'intimidation et de domination que de productivité. Tel est le sens par exemple de la grande scène de *One + One* dans laquelle la grue géante, Sam Mighty, est montrée réduite à l'impuissance, plantée de drapeaux rouges et noirs. Certes, elle connote aussi l'impérialisme américain, la Nixon-Paramount, mais il est significatif que ce connotateur soit une grue. Peut-être faut-il reconsidérer différemment (c'est l'un des objets de ce texte) la distribution du pouvoir et de la productivité dans le travail cinématographique.

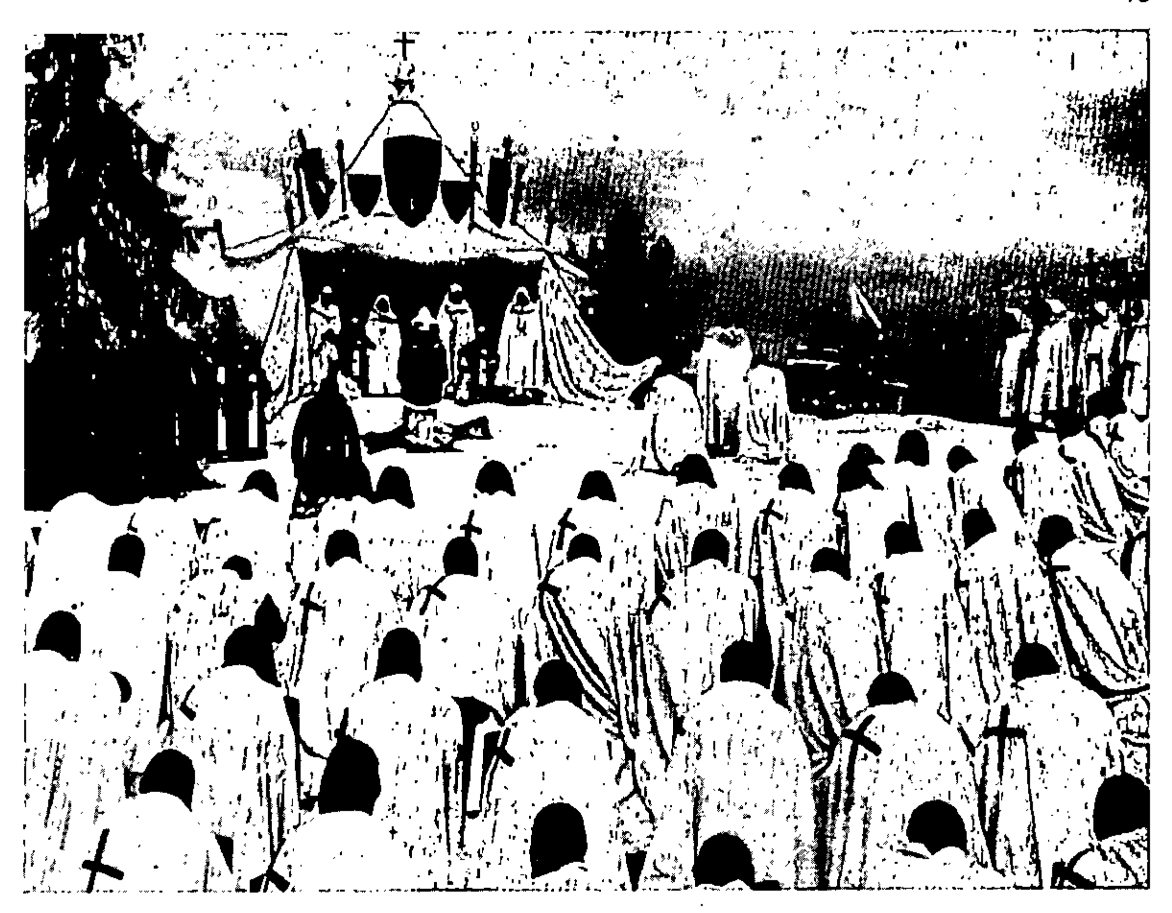


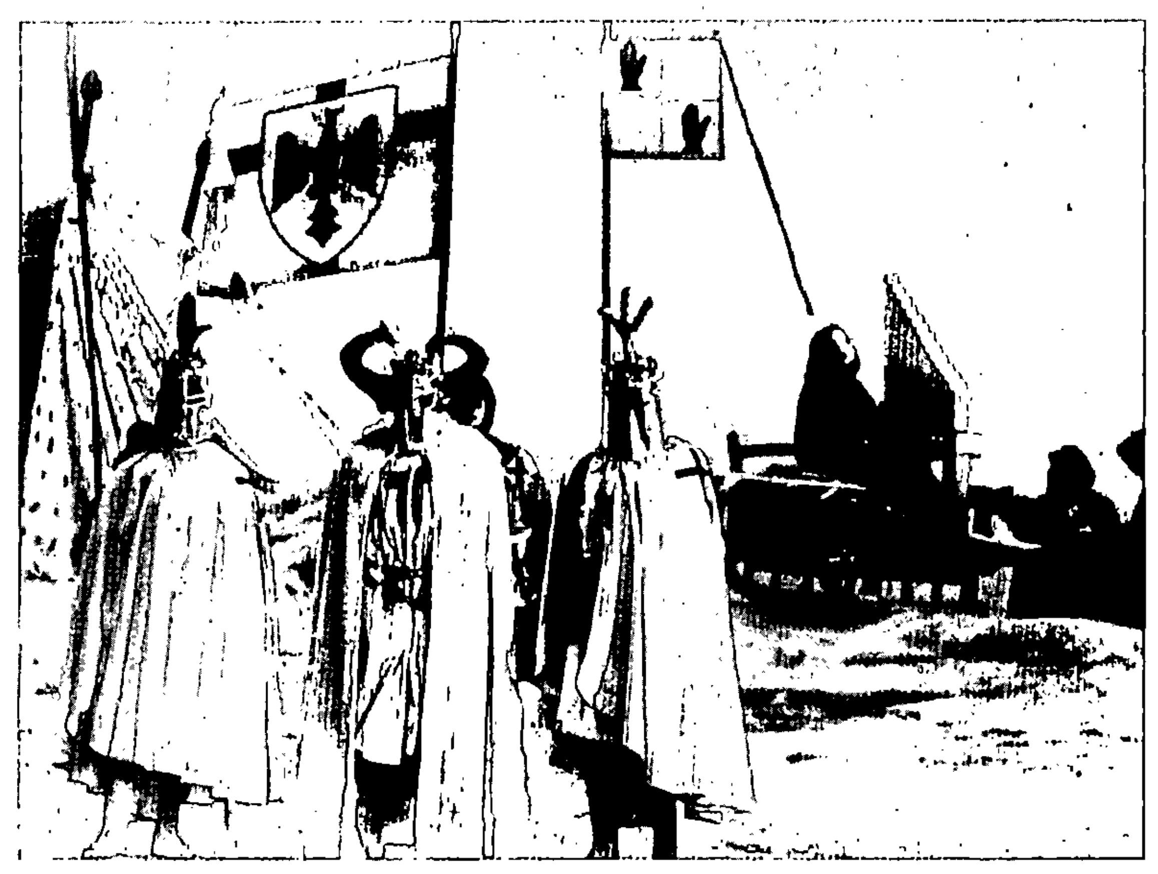
Le regard du ver dans le *Potemkine*



part ; mais aussi et corrélativement un œil absolument désancré de la métonymie de l'espace, un œil purement intellectuel, si l'on peut dire. Alors que dans le cinéma américain l'œil mis au travail par le film est au premier chef l'œil « physique », celui de l'esprit étant secondarisé (d'où la débauche de littérature interprétative, l'analyse des « couches profondes », des implications symboliques, des chaînes logiques sous-jacentes, etc., à quoi prêtent particulièrement bien les films américains, alors qu'Eisenstein y prête particulièrement mal), c'est au contraire cet œil intellectuel que S.M.E. met d'abord au travail.

C'est ainsi qu'il interprète les plans : comme l'expression d'un point de vue intellectuel. Dans un texte intitulé comme l'autre, déjà cité, « En gros plan » (car vraiment, ça le travaillait), et tout à fait symptomatique, il décrit et oppose ces différents points de vue. « En plan d'ensemble », « en plan moyen » et « en gros plan ». Ces points de vue sont en même temps des affects, car « intellectuel » et « pathétique » sont chez Eisenstein, on le sait, les deux faces du montage dialectique. Mais non des *stress* localisés comme sait en produire le cinéma américain ; plutôt des sentiments généraux, des conceptions du monde. *« Le plan d'ensemble donne la sensation d'une appréhension globale du phénomène. / Le plan moyen établit un contact humain, intime, entre le spectateur et les personnages sur l'écran : il se trouve, lui semble-t-il, dans la même pièce qu'eux, sur le même divan, autour de la même table à thé. / Et enfin, à l'aide du gros plan (détail grossi), le spectateur pénètre au tréfonds de ce qui se passe à l'écran : des cils qui battent, une main qui frémit, le bout des doigts rentrés sous la dentelle des manchettes... »* (Op. cit., p. 263). L'important pour Eisenstein, ici, n'est aucunement (comme ça l'est au contraire pour Hitchcock, par exemple) que ces différentes « sensations » peuvent être mariées et modulées par le montage ou les mouvements d'appareil (comme celui cité plus haut de *Notorious*). Ce qui lui importe, c'est qu'elles *s'opposent* et soient généralisables chacune en points de vue intellectuels contradictoires. Ainsi, par analogie, Eisenstein en fait-il des points de vue critiques sur le cinéma : en plan d'ensemble, c'est le point de vue des organes de presse du parti (et il est ainsi clairement sous-entendu qu'il ne va pas loin) ; en plan moyen, celui du public moyen, des petits-bourgeois, des midinettes ; en gros plan enfin — celui bien sûr que S.M.E. privilégie — c'est le point de vue critique exigeant quant à la forme, celui des professionnels, de l'artiste. On voit par là pourquoi Eisenstein ne conçoit pas que l'on passe continuement du plan d'ensemble au gros plan. Il y a un antagonisme entre eux. Il faut que tout, dans le film, soit traité « en gros plan », ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait que des gros plans, mais que même les plans d'ensemble soient composés, articulés et accentués selon la vision « en gros plan », structurés comme une vision en gros plan. Voir *Newski*, par exemple. On le lui a beaucoup reproché par la suite : il ne laisse pas « respirer » la prise de vue, l'espace est toujours composé, rythmé, écrit, maîtrisé — jamais libre, pas de hasard. Il aimait Walt Disney et le dessin animé, parce que l'image est créée graphiquement, sans passer par les aléas de la prise de vue : *« La difficulté dans le cinéma naturel est qu'il faut extraire la ligne de composition du matériau réel. Un jour, par exemple, ce n'est que fortuitement que nous avons pu filmer la nuée dont nous avions besoin. Jusque là, nous avions*





fait quarante prises de vues, et aucune n'était bonne. Une fois, seulement, nous avons eu notre nuée. Nous avons déballé notre matériel à toute allure et nous avons pu la filmer. Mais nous aurions pu ne pas avoir ce nuage. / Disney a de la chance. S'il a besoin d'un contour, il le fabrique tel qu'il le veut... » (Op. cit. pp. 307-308).

En fait, cette conception du cinéma n'est pas très loin de celle d'Hitchcock. Lui aussi compose tout sur le papier, fait faire des croquis et exige le résultat conforme au découpage initial. Lui aussi est un artiste du gros plan et « en gros plan ». Ce qui les différencie est bien entendu d'abord le contexte social, la thématique, mais aussi une position subjective de désir qui surdétermine cette thématique et la conception du cinéma qu'elle exprime. Les films d'Hitchcock sont des « histoires de l'œil » — et même de l'œil crevé — et chez lui l'échelle des plans comme échelle de distances, du plus lointain au plus proche, est indexée sur la connotation phobique du « plus proche » (c'est-à-dire du gros plan), sur sa connotation d'horreur : par excellence, l'horreur du cadavre, du cadavre qui regarde : l'homme aux yeux crevés des *Oiseaux*, la mère empaillée de *Psychose*, la tête réduite des *Amants du Capricorne*, etc., disent assez la fonction du gros plan : de marquer le réel, l'impossible à voir. Le gros plan n'a pas cette fonction chez Eisenstein, même celui de la viande avariée du *Potemkine* ; il ressortit évidemment à un principe de plaisir (voire de « bon plaisir », j'entends celui du prince : changements absolus des dimensions des corps...), et du plaisir de la découpe.

C'est pourquoi l'œil des spectateurs n'est pas interpelé de la même façon par chacun : œil piégé par la métonymie de l'espace (jeu du champ et du hors-champ, dont on a déjà plus qu'abondamment parlé) et glissant chez Hitchcock du plaisir à l'angoisse, jusqu'à l'horreur ; œil « gouverné » et « éduqué » chez Eisenstein (« *Un metteur en scène qui se respecte doit savoir être... « commandant en chef »...* » / « *Ce « travail d'éducation » qui consiste à amener le spectateur à ce que vous voulez...* », op. cit., p. 280 et p. 287) et glissant dans un océan sans rivage de détails arrachés à leur socle physique, et entés sur un espace métaphysique ou, si l'on préfère, métaphorique.

Non que la métaphysique ou la métaphore soient absentes chez Hitchcock. On sait que non. Elles y sont, mais au second degré, comme un « discours latent », un savoir immergé sous la métonymie du récit, une autre chaîne signifiante, qui s'offre à déchiffrer, et qui se déchiffre très naturellement en termes d'Œdipe et de castration (voir la brillante analyse de Bellour sur le rôle des Noms-du-Père dans *North by Northwest*, *Communications* 23). C'est la linéarité de l'écriture, et son corrélat, la suture, qui produisent ces effets d'arrière-plan. Ces films décrivent ainsi exemplairement la double scène sur laquelle se déplace le sujet occidental, le sujet paranoïaque de la civilisation industrielle, comme dit l'autre. L'écriture d'Eisenstein en revanche est non-linéaire, mythographique, et renvoie à un sujet pluriel où le sexe n'est pas « l'autre scène » et la vérité de la première, mais une dimension d'un réseau pluridimensionnel (cf. le savoir encyclopédique de S.M.E., son intérêt pour la « pensée primitive », l'écriture chinoise, la peinture japonaise, etc.).

Cela a déjà été dit, de plusieurs façons. Ce que je veux souligner, c'est que les spectateurs et tout spécialement l'œil des spectateurs ne sont pas convoqués et assujettis de la même façon dans les deux cas, sans doute ; mais aussi que les plans, d'une façon générale, ne veulent rien dire en dehors de ce qui les connote. La dénotation est le simple support, le point mort de l'intensité qui la traverse et dont un plan, selon la pertinence dont on le note (distance, durée, mouvement) marque la valeur et constitue le signifiant. *Un* plan.

Autrement dit, les difficultés de toute théorie du cinéma cherchant à établir de façon abstraite quelle serait l'unité minimale, l'unité de code du « message filmique », de la performance filmique, viennent de ce qu'elle prend les choses à l'envers. Le plan n'est pas cette unité, découverte au terme d'un filtrage savant, ou postulée par le savoir. « Le plan » n'existe pas, puisque ce peut être différentes choses selon la pertinence, le paradigme dont on le fait dépendre. Ce n'est pas une unité stable, puisque c'est la notation variable d'une dimension, d'une différence, d'une valeur marquée par la prise de vue. En tant que telle, elle suppose un sujet. Divisé. Dans le plan cité d'*Ivan*, s'agit-il d'un gros plan d'Ivan ou d'un plan lointain du peuple ? Les deux, sans doute. Mais faut-il y voir, en suivant Mitry, pour autant deux plans ? Non, l'image constitue bien un plan, construit ainsi, en opposition rythmique à un prédécesseur, un successeur, ou en harmonie. On dira par exemple que c'est un gros plan d'Ivan dans la mesure où la fiction le fait personnage principal, où il intéresse principalement le sujet. Et dans la photo ci-contre des *Oiseaux*, qui est le personnage principal ? Tippi Hedren en plan moyen, ou la mouette en gros plan ? Comment s'énonce l'unité du plan ? Elle est fonction du sujet — aux deux sens, *subject* et *topic*, c'est-à-dire en tant qu'un *subject*, le spectateur, est intéressé, captivé, capturé, par le *topic*, la fiction ; ou a priori supposé tel.



En d'autres termes, c'est le fait qu'il y ait prise de vue, production de vue, voyure, au niveau du plan, qui empêche que celui-ci puisse jamais se réduire à un énoncé (ou a fortiori à un mot). Du moins à un énoncé dont l'énonciation serait indifférente, non structurante. Christian Metz a pointé, au passage, cette question de l'énonciation (mais sans s'y arrêter), en « traduisant » un gros plan de revolver par un énoncé du type « Voici un revolver ». *Voici*, dit-il *(Essais sur la signification...* I, p. 72), est un indice d'actualisation, selon Martinet, et en effet l'image filmique se présente comme actuelle, actualisée. Or *voici* n'est pas seulement cela, un indice d'actualisation ; ou plutôt en tant que tel il constitue un *shifter*, l'embrayeur d'un sujet d'énonciation distinct de celui de l'énoncé. Qui donc est supposé proférer silencieusement ce *voici* muet inscrit par le plan ? « L'auteur » ? Ou le spectateur qui reconnaît l'éternel revolver des *thrillers ?*

Question mal posée. La question serait plutôt : d'où vient, dans un plan, l'effet de *voici* ? C'est un effet de regard ; quelque chose qui fait que tout ce qui apparaît dans le plan, ou avec le plan, se voit doublé d'un *Tiens ! Vois ceci !* ou d'un *Vous allez voir ce que vous allez voir.* (cf. Daney, *Cahiers* 258-259). C'est moins d'un « indice d'actualisation » qu'il s'agit, que d'un *indice de fiction*. C'est par là que les spectateurs, marqués par l'intensité du plan comme trait différentiel d'une chaîne séquentielle, diachronique, et d'une gamme synchronique scalaire, se saisissent comme tels, sujets à cette intensité mais aussi aux intentions supposées du supposé auteur. C'est de là qu'ils peuvent énoncer, en se faisant critiques, un amour ou une haine. On aimera ou on haïra Welles, Mizogushi, Lang, Dreyer, Rossellini, Bresson, Godard, etc., à travers un point de consistance et un effet de signature, de style, que constituent « le plan wellesien », « le plan mizoguchien », langien, dreyerien, etc.

De façon plus immédiate, c'est au niveau du plan que l'on se saisit comme demande et, au-delà, comme désir du cinéma. Soit par exemple la durée « anormale » d'un plan sans mouvement, par exemple le plan du salon observé de l'autre côté de la vitre par Gilles et la petite fille dans *L'Assassin musicien*. L'intensité est ici celle de l'irritation croissante que l'on peut éprouver à voir ce plan se prolonger sans qu'aucun événement n'y apparaisse, sans qu'un autre plan vienne l'interrompre. L'image lentement se vide de sens et la demande s'exaspère — s'exaspère sans doute jusqu'à saisir dans l'intention de l'auteur précisément le refus et la frustation de la demande (demande de nourriture — d'événements, d'images — pour l'œil). C'est de là qu'on en vient alors, se faisant spectateur, critique, désir du cinéma, à demander des comptes à l'auteur. L'énonciation critique, l'énonciation du désir du cinéma, s'embraye ainsi, au niveau du plan.

Parce que c'est le signe qui montre tout film en proie au manque — au désir — à l'invention du cinéma. Le signe de mon désir, de spectateur, celui de son savoir, de metteur en scène. En un mot, du cinéma, le plus-de-jouir.

Pascal BONITZER

Le Douanier Rousseau : *Portrait de sa première femme* (1895-97) 80 x 46. Musée du Jeu de Paume, Paris. Photo-Held/Ziolo



Cinéma domestique

L'être-ange

par

Danièle Dubroux

Il advient depuis quelques temps, des films qui tournent autour de la femme. Cela n'a apparemment rien de nouveau. Tous les films « d'amour » ont montré des femmes, aimant l'amour ou se refusant de trop l'aimer. Sujets à tiroir où chaque *un* pouvait faire son choix.

Choix, qui, de nos jours, se trouvent d'emblée inventoriés dans les films à caractère pornographique, par les titres opérant comme réflexes pavloviens, sortes de synthèses présélectives d'un fantasme mis en fiche : « *Les brûlantes* », « *Collégiennes expertes en* », « *La maison des filles perdues* », « *Secrétaire à tout faire* », « *La soubrette* » *etc.*

Mais cela est une vieille tradition et il n'a pas été nécessaire d'attendre le « relâchement des mœurs — cause du porno » pour qu'il soit question de la femme en des termes douteux, inquiétants ou « anoblissants ». Citons au hasard, dans le désordre : « *La femme du boulanger* », « *La fille du puisatier* », « *Julie la Rousse* », « *Qui a peur de Virginia Woolf ?* », « *La poison* », « *Mimi Pinson* », « *Sissi* », « *Les sorcières de Salem* », « *La mère* », « *Le diable est une femme* », « *La mégère apprivoisée* ».

On le sait, c'est déjà vieux, une longue histoire mêlée de bondieuserie l'a désignée, la femme : en alternance visage rassurant d'une mère-vierge-du fils et acolyte parfois du diable.

Maintenant avec les idées « neuves », accusant quelques rides malgré tout depuis l'explosion féministe — huit ans déjà ! — on dirait qu'on assiste, dans cette époque transitoire, à une sorte de recollage des deux faces de la médaille en une pièce unique mais à double tranchant.

Dans une série de films dont nous tenterons de parler, elle apparaît foyer et conductrice de l'énigme, *en effet c'est elle qui mène l'énigme* (et non l'enquête). Son personnage comme sujet en trame le réseau sinueux d'une fiction, fiction dont son être même est le sujet, et le mystère reste sur elle en fin de compte, et de film. On sait d'ailleurs que « le dévoilement du signifiant le plus caché, qui était celui des Mystères, était jadis réservé aux femmes ».

« Le mystère » : genre théâtral du moyen-âge qui faisait intervenir en représentation Dieu, les Saints, le Diable et les Anges.

Sur cette dernière nature, une sur-nature, l'ange, on a dit beaucoup de choses, par exemple : « discuter sur le sexe des anges », qui est le fait de discussions byzantines. Sans nous livrer à ce genre de discours, c'est sur ce fait de « sur-nature », hors nature, que se peut entrevoir une rencontre propice de l'ange — « cette femme est un ange » (Robert) — et de la femme, être-ange, telle qu'elle nous apparaît dans certains films.

Ces films sont tous caractéristiques d'une détermination topographique : « de l'intérieur », le dedans filmé, la caméra piégée dans la maison : « le home », le plus souvent dans la chambre à coucher, où porte trois-quart ouverte, baies coulissantes, fenêtres ouvertes puis fermées, entrebaillements, délimitent un espace clos, l'extérieur s'immisçant par ces ouvertures, ces fentes, pour s'y retrouver piégé, retenu à l'intérieur.

Et comme deux éléments hétérogènes : l'intérieur — l'extérieur, la mixion des deux en l'un s'avérant impossible, il y a du mélange détonnant, ou, si ça ne détonne pas, il y a « home-icide », meurtre ou castration d'un homme, ce qui, passée la métaphore, revient au même.

Un premier ensemble contient donc les films où le rapport homme/femme détonne, au sens explosif, comme au sens de « sortir du ton », produire un contraste, un effet dissonant avec le chœur ambiant. Dans cette série on peut ranger *Une femme sous influence, Numéro deux, Moi Pierre Rivière...*

On peut dire que dans ces films, ça vocifère à l'intérieur (il n'y a pas dissolution mais précipitation des deux corps en présence). Le précipité étant à l'initiative de la femme.

La femme parle, elle est *la voix*, celle qui dans sa déraison défonce, ébranle le châssis de la famille américaine et sa morale suturante : *(Une femme sous influence)* ou celle qui dans sa raison bouscule le discours ambiant (phallocratique) et articule une nouvelle loi *(Numéro deux*. Sur ce « discours du manche », cf. Serge Daney, *Cahiers*, n° 262-263, p. 40) ou alors celle qui refuse même jusqu'à la possibilité de mixion à l'intérieur et vocifère à l'extérieur (la mère de Pierre Rivière, hurlant sur le chemin à qui veut l'entendre : « Il m'a pris mon enfant ! ». Beaucoup d'héroïnes de Bergman rentrent dans cette série, dans le dernier film : *Face à face*, Liv Ullmann à la fois raison et déraison, discours de l'analyste et discours de l'hystérique.

Dans le second ensemble, le ton est tout autre : bas, ambiant, enveloppant, ou carrément aphone.

Les paroles viennent se couler dans la contingence de l'action en cours : silence de Jeanne *(Jeanne Dielman)* et paroles d'usage domestique : « tu t'es lavé les mains ? cire tes chaussures ».
Ou laconisme de Valérie, ses silences insupportables à Gérard *(La dernière femme)*.
Ou soumission silencieuse de Sada vis-à-vis de son patron (au début de *L'Empire des sens*), puis paroles liées à la contingence de l'acte sexuel, enfin paroles qui le rendront muet par strangulation.

Des voix qui se sont tues, des voix qui tuent, un homme meurt pour chacune de ces voix, leur cou est visé comme substitut du sexe (le cou où se loge la voix), les ciseaux enfoncés dans le cou du client de Jeanne. Gérard se castre. Kishi, lui, a sur le corps inscrites, les deux atteintes (corrélatives l'une de l'autre) : strangulation, castration.

L'INTERIEUR — LE HOME

Tous ces films, disions-nous, se passent à l'intérieur dans le *home*, car dans le social et dans notre imaginaire la femme est liée au dedans ; (c'est ce social archaïque qui a sans doute modelé notre imaginaire). Cependant il résiste au temps. Ne dit-on pas encore que l'intérieur d'une demeure est le miroir de celle qui l'habite ?

Dans la société musulmane, elle est métaphore de la grotte, de la terre, de la mer, non dans sa surface lénifiante, mais dans sa profondeur, dans le mystère d'une cavité dont on ne connaît pas les limites : dans *Chergui*, Aïcha tourne dans la grotte marine, puis elle s'y noie, dernier plan du film, absorbée par sa métaphore.

Le cadre et la femme, le cadre de la femme, sont donc étroitement liés, comme fusion des deux en un espace imaginaire quasi magique.

Le cadre matériel en vient souvent à être doté d'un pouvoir que la femme lui aurait inoculé par cet échange particulier, secret (d'où étrange), qui se fait entre eux.

Dans *Jeanne Dielman*, quand les objets n'ont plus leur place habituelle, quand le lit reste défait et la porte ouverte, c'est le signe inquiétant d'un dérèglement, d'elle, de la femme, c'est le signe de leur échange, d'une commutation symbolique entre eux, elle inocule son dérèglement au cadre.

Dans *L'empire des sens*, la saleté, l'odeur de la chambre où les servantes ne veulent plus entrer, est en osmose avec le couple. Sada est furieuse qu'on ait nettoyé la chambre pendant son absence ; ce nettoyage sera le signe en effet d'une liquidation (celle de l'« home », Kishi).

Dans *Face à face*, la reconstitution du cadre de l'enfance, le mobilier descendu du grenier, va jouer le rôle capital de révélateur, il déclenche la résurgence d'un refoulé, la petite fille ressurgit à travers le cabinet noir.

Dans *Pierre Rivière*, c'est à partir de la séparation des deux cadres : celui du père et celui de la mère, qui se font face, que Pierre Rivière commence à organiser son crime ; mettre fin à ce vis-à-vis (ce face à face insupportable).

Dans *La dernière femme*, l'homme s'enferme dans le cadre, il ne va plus travailler, il suit avec les jumelles la femme qui est sortie avec l'enfant. C'est quand ils font « chambre à part » que la coupure s'amorce ; c'est le lendemain en effet qu'il se castre.

La destructuration du cadre apparaît donc dépendante de la destructuration du moi, disons de la division du sujet qui l'habite en une dualité qui s'affronte.

Premier cas :

Dans *Jeanne Dielman :* la destructuration du cadre ⇄ division du 1 (Jeanne) en 2 (bonne mère-criminelle).
Dans *Une femme sous influence :* destructuration du cadre ⇄ division du 1 (Mabel) en 2 (bonne mère-folle).
Dans *Face à face :* destructuration du cadre (ou sa restructuration sous une forme antérieure) ⇄ division du 1 (Liv) en 2 (bonne mère-folle ou psychiatre-malade).

Deuxième cas :

Dans *La dernière femme :* division du cadre (chambre à part) ⇄ division des 2 du couple en 1 (Gérard meurt).
Dans *L'Empire des sens :* destructuration du cadre (le nettoyage de la chambre) ⇄ division des 2 du couple en 1 (Kishi meurt).
Dans *Pierre Rivière :* division du cadre (les deux maisons en face à face ⇄ division des 2 du couple en 1 (la mère meurt).
Dans *Numéro deux*, le principe est systématisé à l'image : division du cadre en 2 écrans vidéo ⇄ retour à l'1, Godard seul, endormi devant ses 2 écrans vidéo.

On pourrait en déduire que le « Home » nécessite l'1, le Home ne s'accorde que de l'1, la femme, elle, a cette propension au 2, au sein de son être même, car elle est avec l'1, le Homme mais aussi avec l'Autre.



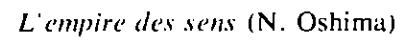
Chergui (M. Smihi)



Numéro deux (J.-L. Godard)



Une femme sous influence (J. Cassavetes)



L'empire des sens (N. Oshima)



Je, tu, il, elle (C. Akerman)



Si on veut mettre les deux en équivalence ou assigner le femme à l'Home, on aboutit obligatoirement au chiffre un-pair, (l'équation fausse).

Premier cas, exemple :

Le Home + la Femme = le Home + la Femme + l'autre (de la femme), donc 1 + 1 = 3.

Deuxième cas, exemple :

L'Homme + la Femme = La Femme (après mort de l'Homme), inversion dans *Pierre Rivière*, donc 1 + 1 = 1 (car *Pierre Rivière* c'est l'Homme qui reste, mais c'est une substitution).

Cette démonstration ne se veut pas une loi, simplement une déduction, résultant sans doute d'une préoccupation actuelle et dont le cinéma s'empare naturellement, à savoir que l'Homme n'est pas la femme ou plutôt : l'homme ≠ la femme. Ou si l'on veut : l'Homme = la femme, on aboutit donc à une rature de

Face à face (I. Bergman)



la femme et ce n'est peut-être pas un hasard si d'éminents spécialistes en parlent, ce qui reviendrait à dire qu'on se penche actuellement sur le fait qu'il y aurait peut-être une autre nature de la femme, qui d'être ni Homme ni la femme, aurait, c'est une image, quelque rapport avec l'ange dont le sexe, s'il en a 1 (car 2 peut-être), est resté jusqu'à nos jours le fait d'un retentissant mystère.

Le cadre de la femme affiche donc une certaine cohésion de signes ou leur dérèglement, dont les répercussions sont décisives, mais il affiche aussi un ordre : comme le lit de milieu, la table de la salle à manger entourée de ses chaises *(Jeanne Dielman)* organisent une structure hiérarchique, inamovible, patriarcale, l'entretien méticuleux de ce cadre traduisant la soumission (ou son semblant) de la femme à cet ordre : « et je nettoie au nom du père, au nom du fils (Jeanne) et du Saint-Esprit ». Le Saint-Esprit étant elle, la femme. C'est-à-dire que le cadre doit respirer de sa sainteté, de son « angélisme », la propreté du cadre édifiant sur la propreté de son être, c'est ainsi qu'on ne saurait compter dans ces films les « lavages du corps » des femmes : les bains de Jeanne, les douches de Mabel, de Liv Ullmann *(Face à face)* nettoyage de la vieille femme au bidet dans *Numéro deux*, enfin le bain final dans *El Chergui*. Comme s'il fallait effacer sur le corps, des traces : « *C'est ce qui apparaît en signes bizarres sur le corps, ce sont ces caractères sexuels qui viennent de l'au-delà... Eh bien, ce ne sont que des traces...* » (Lacan).

Et si on enlève ces traces sur le corps, alors sans doute devient-on l'ange dont la religion du père voulait qu'il n'ait pas de sexe.

L'EXTERIEUR, LE PAYSAGE

Quand l'extérieur s'immisce, il n'a la plupart du temps rien de réjouissant : qu'il soit appréhendé de la fenêtre (correspondant donc aux limites impératives de sa quadrature) comme dans *Numéro deux* : « la fenêtre ouvre sur le paysage mais le paysage c'est l'usine ». Comme dans *La dernière femme* : les buildings choux-fleurs de Créteil. Ou bien qu'il soit cerné lors d'un *transit* : l'autoroute (en moto) *(La dernière femme)*, le métro ou les rues désertées d'âme des grandes cités (des démocraties bourgeoises avancées — *Une femme sous influence* — *Jeanne Dielman* ;) ou le train, la cariole, le chemin qui mènent l'armée japonaise à la guerre : *L'empire des sens*.

L'extérieur, le paysage s'avère donc un encadrement, un transit, ou un chantier (dans *Une femme sous influence* et *La dernière femme)*.

On peut dire, qu'il s'agit d'un extérieur *sans perspective*, au sens concret : une mise en aplat des formes : la route, les buildings ; au sens abstrait : pas d'issue dans un univers quadrillé, hypothéqué.

C'est pourquoi, les hommes de ces films renoncent à un tel paysage, l'appât ne convient pas à l'homme, il le restreint et l'écrase, certains y renoncent un instant, d'autres pour toujours, le dernier amant de Jeanne, ou Gérard qui tente cependant une dernière échappée sur le paysage, avec ses jumelles comme pour lui imprimer une profondeur factice encore une ligne de fuite. Ou Kishi, dernière échappée sur le chemin, où il marche à contre courant des hommes qui s'en vont-à-la-guerre.

Paolo Uccello : Le miracle de l'hostie profanée (Urbino : Galleria Nazionale delle Marche).



Ainsi, pensent-ils, la perspective doit se trouver à l'intérieur : dans *le cube scénographique :* le dedans, la chambre. Mais là réside une illusion, et de taille, une illusion de perspective qui n'est jamais qu'un trompe-l'œil, car c'est dans cette chambre (devenue noire avec l'invention de la photo, ciné) que se sont fabriquées les deux plus grandes illusions de l'histoire : l'invention de la perspective et celle du cinéma . Pour ceux-là, de ces films l'illusion sera mortelle (voir à ce sujet « *La profanation de l'hostie* » d'Uccello).

L'homme qui rentre ainsi ne porte plus avec lui la senteur des bois et du gibier qu'on partage, il est plutôt imbibé des relents mortifères d'un extérieur sans espoir, c'est dire que son intrusion dans le champ du dedans est caractérisée par une voie sans issue : une *un*-passe, tant pour lui qui s'y laisse piéger que pour la femme vis-à-vis de laquelle il clôt la possibilité d'une issue, d'une voie ouverte.

C'est dans ce terrain clos, illusion d'ouverture (baies coulissantes, fenêtres ouvertes et fermées) qu'il *tre*-passe.On le voit, le un-pair (1) appelle le impair (tre = 3). Le deux, le duo de la fusion qui du deux ferait 1 (en restant 2) se démontre impossible : $1 + 1 \neq 2$. *L'empire des sens* est l'illustration quasi parfaite de cette équation impossible ; cependant, on peut jouer de cette illusion jusqu'à la mort comme Sada et Kishi, bien sûr elle écrira sur son corps mort : « à nous deux mon amour ». Mais il n'en reste qu'1.

Il faudrait malgré tout se demander à quoi ressemblent ces hommes dont nous savons qu'ils ont pour partenaires des femmes : on dirait des anges ! Et eux ; eh bien on dirait des bêtes ! (d'où l'expression « anges et bêtes »). On sait que *L'empire des sens* s'intitule en vérité « Corrida d'amour » ce qui laisse présumer qu'il y a un taureau là-dedans.

Ils ressemblent fort, en effet, à ces bêtes à cornes, autant que dans les mythes, elles (ils) résidaient parmi les hommes ou dieux parmi les hommes,

c'est en cela peut-être que se tisse un lien, un fil (d'Ariane) qui les relie, hommes et bêtes, ensemble.

Que font-ils la plupart du temps ? Ils déboulent, ruent, défoncent et s'effarouchent, tout bêtes après l'assaut, car la résistance qu'ils trouvent n'est pas faite du bois qu'on ébranle, elle est plutôt un labyrinthe (son dédale et sa clôture) de silence ou de cris dont chaque issue se referme par une porte qui claque, un escalier qui se déroule illogique, une chambre qui se ferme, ou la « muleta », ce tissu rouge dont on le harcèle pour le vaincre.

Gérard *(La dernière femme)* s'exhibant nu comme une bête (les 3/4 du temps du film) et s'accolant des attributs qu'on pourrait dire d'un taureau (le saucisson par exemple) tente de défoncer (à tous les sens du mot) : Valérie, son silence, sa porte, son refus.

Nick *(Une femme sous influence)*, bourru, lourd, (voir photo dans ce numéro, p. 34) assiège aussi de la sorte, il secoue, ébranle Mabel pour la faire revenir à elle, la traînant au besoin (comme le taureau traîne avec ses cornes le torero mis à terre), il la poursuit dans l'escalier mais elle dessine un dédale où il se perd, il la perd, en effet puisqu'elle échappe : à l'asile.

Dans *Numéro deux*, lui aussi frappe, donne des coups de gueule, de tête, tente de défoncer : elle, sa résistance, son refus mais elle s'enferme dans le dedans (« je suis bouchée »).

Le harcèlement (la muleta) c'est pour Kishi et le père de Pierre Rivière qu'elle s'agite (acharnée pour l'amour *(L'empire des sens)* pour la haine *(Pierre Rivière)*, c'est le tissu rouge de *l'hainamoration* (eros et thanatos — le duel à mort), le taureau doit mourir après les coups répétés, le père de Pierre Rivière lui aussi devait mourir.

Boucs, taureaux, minotaures, ils ont pour ancêtre un bouc célèbre : Dionysos, divinité mâle et triomphante, car il avait eu la perspicacité de s'allier les Bacchantes qui lors des fêtes et des mystères donnés en l'honneur de leur maître, se livraient à une danse frénétique qui les plongeaient dans un extase mystique, extase qui leur donnait une force prodigieuse et redoutée. On les appelle les *ménades*, les furieuses, dont certains héros furent les malheureuses victimes.

Ces fêtes sont à l'origine de la tragédie...

Les mythes soutendent ainsi un réseau fluctuant qui reflue parfois en des connections de l'histoire, c'est en cette efficience souterraine que nous allons aborder une autre histoire, celle de *Pierre Rivière*, dont le père, s'il est taureau, s'apparente encore et de plus près avec un animal, nous avions parlé du cheval. Il ressort en effet qu'il a beaucoup à voir avec un certain animal-totem : *« Le totem est en premier lieu l'ancêtre du groupe, en deuxième lieu son esprit bienfaiteur et protecteur et alors qu'il peut être dangereux pour d'autres il connaît et épargne ses enfants »* (Freud).

Si le harcèlement dont il est l'objet de la part de la mère l'assimile au taureau, il a aussi du cheval le pas lourd et puissant, le dos courbé et large recevant, encaissant toutes les charges, mais surtout, ce côté docile et rassurant, infaillible à la tâche, parfois harassé, fourbu sous des poids trop lourds (par exemple les coups répétés de la mère, ses dettes).

Dans le mémoire, Pierre mentionne très souvent (à peu près sept fois) que son père est au labour (ou qu'il *sosonne* avec un homme). C'est à cette fonction précise que Pierre lie le plus souvent son père, c'est dans cette fonction justement que le père et le cheval sont le plus liés, dans un rapport étroit où les deux s'enchaînent à transformer, pénétrer la terre, vaincre sa résistance, mais dans ce travail il s'opère un échange (l'homme vainc et la terre se soumet) qui recueille quelque chose de l'investissement libidinal profond. C'est dans cet échange (particulier) que le fils regarde le père et que nous tenterons de voir le fils regarder le père.

Le cheval est aussi agent des représailles : les raids de réddition que tente le père vis-à-vis de la mère sont conduits par le cheval, ou témoin, et siège propice des retrouvailles : la réconciliation après la tentative de séparation, le père et la mère serrés tous deux sur le dos du cheval.

Mais tout cela est de l'image, les témoignages, eux, en disent plus sur le rapport très singulier de Pierre aux animaux, de Pierre aux chevaux.

Sa cruauté à leur égard (crucifixion de grenouilles etc.) n'a rien de spécifique, c'est plutôt le rituel dont il entoure la relation — le sacrifice du geai, et son enterrement en grand cérémonial avec les enfants du village — et l'ambivalence qu'il nourrit à leur égard qui est ambigüe.

« Il disait : « voyez Mourelle grince des dents. Mourelle était une vieille jument appartenant à son père et dont il parlait très souvent. »
Ou : « Il se mettait quelquefois à jurer contre son cheval sans motif ».
Ou : « Je dis à l'inculpé qu'il allait tuer son cheval. « J'ai dit qu'il allait y monter... il faut qu'il y monte, tu vas y monter », disait-il à son cheval. »

Il y a bien un échange entre lui et l'animal, un échange symbolique puisqu'il s'agit de langage : prescriptions et admonestation où se mêlent tendresse et hostilité, dans un acte rituel où il tente de communiquer, par la toute-puissance de sa pensée, de sa parole, sa force au cheval.

De la même manière on peut interpréter la scène où on le trouve nu dans l'auge du cheval (il avait réitéré ce rituel avec le fils de C. Grolley qu'il avait porté dans l'auge en disant qu'il voulait le faire manger par son cheval). C'est en cela que consiste le rituel du repas totémique, ici inversé : manger l'animal totem pour s'incorporer sa force et s'identifier à lui, Pierre s'est donc substitué à la place du père (le cheval) qui doit pour retrouver son pouvoir, s'incorporer, manger le fils détenteur de la force du père. Ce pouvoir étant de régner sur les femmes de la horde : la mère, la fille.

Ainsi Pierre Rivière s'offre en sacrifice au père dont il fantasme avoir pris la place d'autorité et de règne, son horreur de l'inceste étant le corollaire et la conjuration de cet octroi. Il relie ainsi par son acte, le monde archaïque du totem et la religion du père. C'est le mystère de la rédemption du fils, pour réaffirmer la religion du père. Trop tard. Il le dit d'ailleurs en ces jours : « ce sont les femmes qui commandent maintenant ». Ce qu'il montre sans doute dans la fulgurance folle de son crime, c'est que la religion du père nécessite bien le meurtre de la femme. Car il n'y a pas de place pour un double pouvoir : l'*un*-père du pouvoir, comment sortir de cette ornière ? Par un saut de l'ange, comme *tierce* nature.

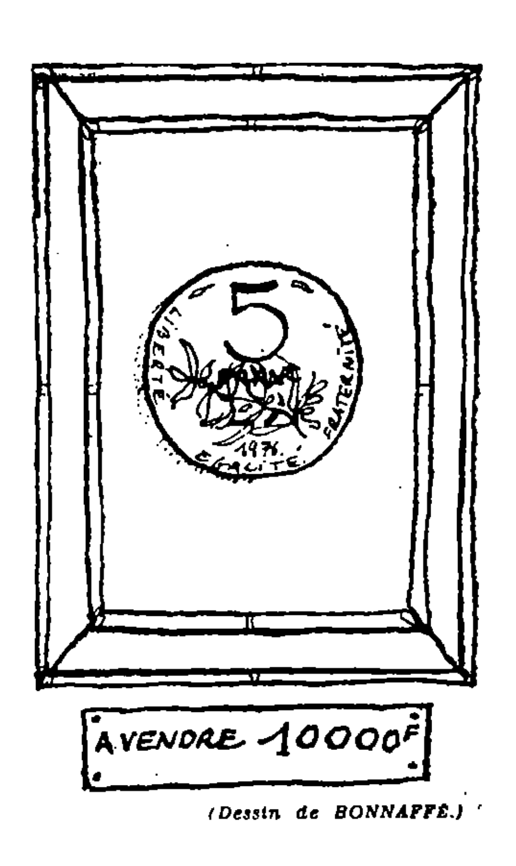
Danièle DUBROUX



La femme mène l'énigme *(La dernière femme)*

Notes sur l'hyperréalisme

par
Nathalie Heinic



(Dessin de BONNAFFÉ.)

Difficile, illusoire peut-être, de vouloir dégager une spécificité du cinéma « au féminin » (fait par des femmes ? privilégiant des « problèmes de femme » ?) ; difficile, illusoire de vouloir abstraire la médiatisation du sexuel par le socius (cf. les polémiques récentes dans *les* milieux féministes autour des Editions *des femmes*). Mais il y a incontestablement des tendances, des recoupements, des rapprochements qu'on ne peut manquer de faire — par exemple entre deux films (relativement) récents : *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, *L'amour blessé ou les confidences de la nuit* de J. P. Lefebvre.

Tous deux mettent en scène une femme, seule, autour d'un fait-divers : un meurtre, une prise de parole (mais une parole tronquée, une parole-alibi, aliénée et finalement obturée par le discours (mâle) du pouvoir, des media — et ce n'est pas un hasard si dans les deux cas c'est l'hystérie qui supporte la représentation). Fait-divers donc — degré minimal de la fiction — elle-même seuil minimum de dépassement du « cinéma vérité » — qui constitue un premier niveau, minime, de discours. Le second niveau de discours, celui qui s'impose dès les premières images et qui rend presque inutile, sinon excessif, le support fictionnel (notamment le meurtre final dans *Jeanne Dielman*), c'est la description/dénonciation d'une aliénation-très-féminine, sur un substrat qui n'est plus le fait-divers, mais *les objets :* du début à la fin, envahissement du champ par l'ustensile, la chose : gros plan sur des assiettes, des verres, longs plans fixes à hauteur de chaise où la femme évolue entre les meubles comme si sa démarche tout entière consistait à éviter de s'y cogner, où tous ses gestes sont médiatisés par les objets, réduits à leur manipulation rationnelle et méticuleuse : enfermement dans le cercle ordre-désordre-ordre, maniaquerie obsessionnelle qui s'investit jusque dans le corps (dans les *deux* films, douches sages, nettoyages économes, gestes parcimonieux)... Toute-puissance des objets qui se noue en véritable tyrannie : la femme n'a jamais fini d'en acquérir la maîtrise (« le ménage n'est jamais fini » : vieille complainte des foyers), une maîtrise qui lui échappe comme lui échappe la maîtrise de son propre corps (cf. la jouissance imprévue de Jeanne Dielman, et dans les *deux* films là encore, la scène du « café raté » qu'il faut refaire : boire un café, synonyme de détente et de plaisir personnel et gratuit, donc *inutile,* devient le lieu privilégié de l'acte manqué : la punition, l'économie du sacrifice) ; ces cendriers jamais à leur place, ces patates qui cuisent trop, ces opérations qu'on ne mène jamais à terme (se vernir les ongles)... Objets fétichisés, objets-maîtres qui définissent, qui structurent *l'espace,* les mouvements, les déplacements : pas de fenêtre, aucune ouverture hors du cercle, et lorsque l'extérieur intervient, il est vécu soit comme *objet* supplémentaire (le bébé que garde Jeanne), soit comme redoublement, confortation de ce même univers (la mère du bébé, invisible d'ailleurs, avec qui l'on ne parle que des problèmes du menu), soit comme totale agression (les bruits des voisins à travers la cloison dans *L'amour blessé*). Et les objets structurent, aussi bien, le *temps :* pas une seconde ne leur échappe, et *on* ne leur échappe pas une seconde : l'espace et le temps en sont pleins — temps *plein* de la représentation que n'excède pas (à peine, pour *Jeanne Dielman*) le temps de la fiction.

Mais ce n'est pas dans leur « être »-objets — fonctions, caractéristiques — qu'ils donnent corps à la signification (qui échappe ici complètement au type d'appréhension de l'objet impliqué par une analyse à la Baudrillard) : c'est leur *présence* même, globalement, et l'insistance de la caméra sur cette présence, dont s'induit, indirectement, une signification — un second niveau de discours : le trop-plein des objets connote en creux l'*absence* de la femme, son aliénation, sa misère. Sa solitude — et ce n'est pas un hasard s'il y a, dans les deux films, absence de l'homme (que ne remplacent dans *Jeanne Dielman* ni les clients, ni le fils) : vacuité affective, sur-valorisation de l'objet, repliement sur ses propres fins de la routine du ménage, de la parure.

Comme si dans le grand découpage des mots et des choses, c'était aux choses que se réduisait, en fin de compte, l'univers féminin : parole absente ou médiatisée par le corps (l'hystérie), le grand silence d'où naissent les gestes, et des gestes, les objets : maîtres, c'est autour d'eux que tout s'articule : cette paire de ciseaux semble s'être dérobée à l'ordre (elle traîne là par hasard) comme pour imposer la nécessité du meurtre — qui ne tenait qu'à cette présence incongrue. Imaginer le monologue intérieur de Jeanne Dielman, assise

devant la table après le meurtre : « Si seulement j'avais rangé les ciseaux à leur place... Si seulement j'avais rangé les ciseaux à leur place... »).

Cette accumulation systématique d'objets qui ne sont plus à la limite des ustensiles (des signifiants) mais de simples présences ne renvoyant à rien d'autre qu'eux-mêmes (qui sont leur propre signifié), remplissant entièrement le temps et l'espace de la représentation (boucle bouclée sur l'espace/temps du quotidien), cette accumulation froide se laisse désigner, au cinéma comme en peinture, du nom d'*hyperréalisme*. C'est l'« être-là » des objets qui signifie : dans leur rapport avec l'institution-art, en peinture ; dans leur mise en situation (psychologique) dans le cas de ces deux films.

Mais à y réfléchir, c'est plutôt de *réalisme* qu'on devrait taxer cette indexation d'objets, de gestes qui après tout font partie de la réalité quotidienne. Or (paradoxalement), il semble que le réalisme, ce soit Courbet, et non pas Warhol ; Zola, et non pas Joyce ; c'est *Mamma Roma* de Pasolini, ce n'est pas *Jeanne Dielman* ni *L'amour blessé* : parce que cette insistance quasi obscène sur un réel entièrement déposité, c'est-à-dire non pris en charge par les codes narratifs de la représentation, cette insistance n'est plus reçue comme signe, mais comme *excédent* (promu signe de dénonciation) d'un réel qu'à trop montrer on dépasse, on *met en abîme* au lieu de le mettre en scène : il y a là comme une exagération, comme un trop — un *hyper*. Et cet « hyper » du réalisme, ce surplus de réalité qui questionne le réel au lieu de le signifier, qu'est-ce d'autre que la part du supplément-cinéma, la *plus-value de la représentation* [1] (celle qu'aimerait tant réduire, sans y parvenir bien sûr, le « cinéma-vérité ») ? Comme quoi (mais qui ne le sait déjà) ce n'est pas exactement sur le réel que se branche le « réalisme », avec son *isme*/isthme qui malgré son peu d'épaisseur le coupe irrémédiablement de l'autre rive, son point d'ancrage — le réel.

1. Plus-value, elle, bien réelle : cf. le dessin de Bonnaffé dans *Le Monde* du 21.10.76.

Mais il ne suffit pas pour faire de l'hyperréalisme d'accumuler les objets : encore faut-il que leur *fonction* soit respectée — mais leur fonction *réelle* : le torchon doit servir à essuyer la vaisselle, pas à jouer à colin-maillard ; le vernis à ongle doit vernir les ongles, pas la photo d'identité. La fonction *symbolique* (représentation) ne doit pas dépasser l'ordre de la connotation : toute surdétermination, en transgressant la loi de l'usage, fait basculer la représentation : de l'(hyper)réalisme on passe à la fable, à l'onirique, au fantastique : voir *La fiancée du pirate* de Nelly Kaplan : là aussi une femme se confronte à l'envahissement des objets (sa cabane n'y suffit plus, elle les entasse à l'extérieur), mais cette fois-ci la « destruction par l'accumulation » (Cortazar) ne vise plus la femme, mais les objets eux-mêmes : absurdes au lieu de fonctionnels, bizarrement beaux au lieu d'insignifiants, leur impact est court-circuité pour la seule raison que leur *fonction* est déplacée, déréalisée, subvertie (détournée : la pure jouissance de les *posséder* remplace la laborieuse satisfaction de les utiliser ; c'est-là que ré-intervient, poussée à l'extrême de sa logique, la fonction-signe de l'objet selon Baudrillard, sa valeur d'échange symbolique). Objets non plus fétichisés dans leur usage, mais totémisés dans leur pouvoir symbolique — et par cette simple opération l'hyperréalisme bascule en plein irréalisme.

Serait-ce qu'à énoncer le réel, on ne fait que le dénoncer (le « d » étant la part de la représentation, cet hyper du réalisme, plus-value du spectacle), mais qu'à le détourner (à l'amener au bout de sa logique) on le subvertit ? Plutôt jouer sur la plus-value que tenter de la réduire : n'y a-t-il pas comme un sentiment d'échec, devant ce spectacle qui veut se nier sans y parvenir, et un sentiment d'étrangeté, devant ce réel qui s'outrepasse à force de vouloir se montrer ?

Nathalie HEINIC



L'amour blessé



Sur *Une femme sous influence* par Pierre Rottenberg

Le « passé » américain, le sol, ne travaille nullement comme ici ; et c'est pourquoi il revient sous la forme véritable de hiéroglyphes de la mémoire, de la perception, de l'ouïe. Le remarquable film de John Cassavettes, « Une femme sous influence », met en scène une torsion, un S de feu, de charbon et de cendres, la torsion réciproque de cet homme et de cette femme l'un par rapport à l'autre. Tel film passant récemment à la télévision, avec son clivage — poésie des chevaux, des forêts, le mouvement libre — l'arrivée du machinisme d'autre part, la vie tassée, la vie enfermée, les libertés enfermées de l'autre — ce film lui aussi nous donne notre véritable mémoire, aussi bien donc une telle violence, un clivage, un Nord/Sud. Il n'en faut pas moins pour qu'en 100 ans donc se fonde un matériau qui va revenir dans une précision visuelle, sonore, *une LECTURE*, celle du film de John Cassavettes. On ne peut manquer de penser aussi à ce très bon film « Le parc de la punition » d'il y a quelques années. De même dans le film de Cassavettes, quelque chose *des données tribales* (le repas autour de la table) se retrouve, le tribal dans son enchaînement, dans son déchaînement. Gena Rowlands probablement déchaîne à travers elle sa propre tribalité, son rapport au Père, dans la torsion d'une Danse, un S scintillant et dans lequel brille tout le feu, toutes les cendres. Ce qui nous semble très remarquable, aussi bien dans « Le Parc de la Punition » que dans « Une femme sous influence » c'est la bande sonore et visuelle, véritable ruban de Moebius, sur laquelle précisément tel point marqué n'est nullement un rapport arrêté, figé dans un présent fixe, mais tout au contraire l'ébranlement, le premier frisson (on ne peut manquer d'évoquer l'odeur du chèvrefeuille chez Faulkner). Le pharisianisme familial est dans le film de John Cassavettes présenté comme l'était le tribunal devant lequel passaient les réfractaires à la guerre du Vietnam, comme l'est cet autre tribunal des médecins dans « Vol au-dessus d'un nid de coucou ». Nous entrons, avec de tels documents, dans *UNE HISTOIRE DU CLIVAGE*, le clivage du sol américain n'étant que de 100 années à peine, mais suivant de telles fractures, de tels déchirements qu'aussi bien la tribalité (çf. Freud) que les données hiéroglyphiques (là aussi cf. Freud) travaillent, sautent dans l'écran. Le machinisme présent dans le film de Cassavettes sous la forme de cette autre Danse, celle des camionneurs, ce machinisme reprend autrement comment, dans tel film récent, la machine à vapeur apparaissait à la fin de la guerre de Sécession, contre les chevaux. Dans le jeu de Peter Falk on retrouve le meilleur James Dean, ce côté arasé, cherchant ses prises (les prises du dialogue) plus bas, plus bas que la simple posture verticale, conventionnelle, de l'acteur américain. On se souvient de Dean dans toutes ses sueurs de son rapport au Père et à la Mère dans « A l'Est d'Eden ». Ce retour en force nous semble être une école de travail tout à fait remarquable sur les postures du corps. On a envie de dire que « La Mariée mise à nu » de Duchamp y trouve tout à coup son sens, quelque chose en effet comme une géographie hiéroglyphique interne, une tache de couleurs. Une ironie, un humour renverse tout ce qui pourrait croire encore, ne serait-ce que par une seule fibre, aux nécessités, à la réalité *de sa propre apologie*. Gena Rowlands détruit l'image familiale, laquelle nous est donnée visuellement avec une précision dans le matériau : ce n'est pas pour rien si à la fin du film les chaises que rangent l'homme et la femme afin de pouvoir déplier le lit sont sans style, un style petit-bourgeois, et en effet tout le S, toute la bande de Moebius de cette femme c'est cela, c'est sa torsion autour, dans, à travers la laideur conventionnelle de sa parenté,

c'est comment comme un stéréotype elle propose à manger, encore et encore des « spaghetti », comment elle donne ce surnom à l'un de ses trois enfants. UNE HISTOIRE DU CLIVAGE en effet ira chercher là sa réalité. Elle sera non seulement comment, dans un matériau brassé, concassé, Nord/Sud reviendront, mais comment la petite-bourgeoisie ira inscrire en miroir, dans un miroir laid, son image, sa fin, sa retombée. C'est un autre « Parc de la Punition » que connaît, que traverse Peter Falk dans ce film, lui aussi court dans un désert et si ce ne sont pas les voitures des policiers qui le poursuivent, c'est le S scintillant, ce serpent, cet Autre, cette inquiétante étrangeté qui habite sa femme : ce ne sera donc pas le drapeau américain qu'il voudra rejoindre en courant (puisque tel était le contrat entre le tribunal et les réfractaires), mais ce qu'il voudra rejoindre en courant ou en dévalant une pente qu'on dirait être celle d'un volcan, c'est à la fois la partie la plus interne de ce S scintillant, et le point de non-tourbillon de ce S, le point calme d'un tel Maelström. L'excellente qualité du document fait que rien n'est résolu dans ce sens. La tribalité joue à plusieurs niveaux : moment extrêmement violent et fort où les trois enfants, deux garçons et une fille, font un incessant barrage entre leur Père et leur Mère, dans tout un rapport égaré au *Bon* et au *Mauvais* objet, bons et mauvais objets qui justement, depuis 100 ans par exemple aux Etats-Unis, n'ont pas manqué d'être constamment triés, répertoriés, jetés. L'Après Société de Consommation se fait lire là. Société qui traverse son Parc de la Punition, et bien entendu le fond battant en est *Biblique*. Lorsque Gena Rowlands procède à son rituel initiateur (qu'il faut avoir entendu, vu), on sait qu'elle va trier encore entre Bon et Mauvais objet, que le rapport au Père (dans son cas Mère gommée) va repasser scéniquement, violemment. Aussi Peter Falk a-t-il comme posture, n'a-t-il d'autre possibilité de posture que de tenir le Serpent au bout de son doigt dressé. Un nouveau réalisme cinématographique américain se développe remarquablement, ouvrant l'opération chirurgicale, plaçant sans ménagement ses pinces autour de la plaie à débrider. L'HISTOIRE DU CLIVAGE n'est autre simultanément que l'HISTOIRE DES ESCLAVAGES, les rapports Nord/Sud (Guerre de Sécession) se retrouvant dans la torsion, dans la bande de Moebius et sur cette bande ce qui est *à l'envers* dit un *autre endroit*, les objets (bons, mauvais) subissant un ébranlement profond, physique, symbolique, dans leur distribution. Peter Falk tourne dans une fosse où sifflent les serpents, les morceaux détachés du surgissement infantile dans la représentation que vit Gena Rowlands. Tout au contraire, très loin de tout « état d'âme » occidental européen, sans histoire, sans politique, sans sexualité, le vécu dans les objets menace constamment quelque part, luit dangereusement ; ce vécu vient du Père cependant (un Père pourtant bien « tranquille », bien conventionnel) et toute la pulsion haineuse de Gena Rowlands tente, aussi, de contourner cela, son propre Nord/Sud, sa propre guerre de Sécession contre son Père, mais en même temps elle y est déjà, dans une telle Sécession. Ici, *Bon* et *Mauvais* vont subir un ébranlement volcanique, une coulée de lave ; elle est sa propre méchanceté, sa propre trahison (lorsqu'elle fait venir un homme chez elle en l'absence de son mari), mais cette trahison d'un soir dit en fait l'envers sur lequel elle se trouve, ce versant du volcan et c'est pourquoi la question n'est pas de la lire « à l'endroit », dans un endroit toujours conventionnel ; elle est à lire dans le sifflement de l'envers clivant, du clivage, de l'histoire clivée de tous les esclavages et leurs hiéroglyphes. *Il est bon* que le texte biblique, les données bibliques, à ce prix, reviennent, éclatent comme un volcan... Depuis ce Paradis, cet Enfer qu'est une rue lorsqu'on attend ses enfants devant revenir de l'école en car, depuis toutes ces données tribales, les arrachements, comment Gena Rowlands insulte salutairement ces femmes dans la rue en leur demandant l'heure — depuis cela toute une somme textuelle, volcanique, ne va pas manquer de se lever, configurant, ou reconfigurant tout ce que nous croyons savoir, ce que nous avons mal vu, pas vu, oublié, passé sous silence, détruit, menti, déchiqueté, pensé — nous ne savons rien, nous plaçons un degré d'arasement plus bas, toujours plus bas ; je ne veux pas manquer d'évoquer pour finir James Dean dans « A l'Est d'Eden » face à sa mère à la croisée des chemins, avec son étrange chapeau noir en forme de cornes.

Pierre ROTTENBERG



Jonas... qui aura 25 ans en l'an 2000
d'Alain Tanner

1. Entretien avec Alain Tanner

(Réponses de Genève,
à des questions écrites, à Paris, par N. Heinic)

Cahiers : *Ce qui me semble jouer le plus pour le spectateur du film, c'est le plaisir, et l'étonnement (le rire) : plaisir parce qu'on s'y reconnaît, étonnement de s'y reconnaître : il semble que ce soit la première fois qu'est mis en scène ce type de pratiques « marginales ». Mais leur marginalité ne s'inscrit-elle pas non seulement par rapport au système dominant, mais aussi par rapport à l'« héritage de 68 » lui-même ? Comment tu les situes, ces pratiques, dans l'ensemble du mouvement de « contestation » ?*

Qu'est-ce que tu penses de la manière dont cet « héritage » (personnages + pratiques marginales) passe dans le cinéma français actuel ?

A. TANNER. Ce plaisir vient effectivement d'une certaine connivence du spectateur avec les personnages, au fait qu'ils « s'y retrouvent ». Mais dans la mesure où une large section des spectateurs se situe hors de la pratique de ces personnages (En Suisse, *Jonas* a trouvé un public dépassant très largement ce milieu) je crois que le fil du plaisir doit remonter plus loin : il doit aller jusqu'à une connivence avec le film lui-même, avec la méthode du discours (même si le spectateur n'en est pas directement conscient) et avec notre pratique à nous, gens qui avons fait le film, et en fin de compte, bouclant la boucle, avec notre propre plaisir à organiser et à travailler cette matière-là, de cette façon-là. Ceci est un peu un pari mais je ne pense pas me tromper et j'attache beaucoup d'importance à cette notion, dans le cas de *Jonas.*

Il est juste de voir que la marginalité des personnages se situe là où on ne l'attend pas, et il y a parfois équivoque quant à la place de ces personnages. Ils sont des marginaux « de l'intérieur ». Si on trace un cercle qui contiendrait le corps social, ils se situent certes dans la marge, mais cette marge est à l'intérieur du cercle. Le vent qui pousse les retombées de 68 souffle toujours vers l'extérieur, vers le dehors. Nous avons voulu en inverser le cours pour que les graines qu'il transporte retombent dedans. D'où l'équivoque. Nous n'avons pas voulu tendre un miroir à tel ou tel autre groupe pour qu'il puisse se défouler en s'y admirant. Les ultra-gauches ne s'y retrouvent pas, et ils sont souvent les plus médiocres lecteurs du film : ils « n'apprennent rien », évidemment, et surtout pas à *regarder* des images, je « n'offre pas de solution », etc. Les personnages ne sont donc pas des *drop-outs,* ils sont reliés au cercle ne serait-ce que par leur travail, tout en refusant de se laisser aspirer par son centre. C'est le poison dans le sang. Un poison lent, sûrement, mais c'est le postulat du film. La Suisse ? Genève ? La frontière ? J'y habite. J'y travaille. C'est tout. Il est vrai qu'on est un peu pédagogue par ici, et normal que Rousseau patronne une fois une de nos histoires. Si nous parlons aussi de certaines choses que le cinéma français occulte, c'est probablement parce qu'ici le cinéma c'est nous qui l'avons fait à partir de zéro, hors de tout contexte et de toute tradition culturelle, industrielle ou commerciale, hors des pressions ouvertes ou occultes qui pèsent plus ailleurs. Mais on ne perd rien pour attendre et il faut ouvrir l'œil. Aussi : le manque total de moyens au départ nous a fait nous concentrer sur le sens plutôt que sur le spectacle et le décorum.

Cahiers : *Tu disais toi-même dans l'interview à* Libération *que tu en as oublié beaucoup, de ces pratiques « marginales », « subversives », « de détournement », etc. Quelques-unes dont tu aurais voulu parler, aussi ? Penses-tu qu'il y a des priorités à établir parmi ces pratiques, qu'on peut encore raisonner à leur propos en termes de « tactique » et de « stratégie » ?*
Aussi :
Pourquoi Genève, la Suisse, la frontière ? Comment expliques-tu que ce soient Godard, Reusser, toi qui — seuls — arrivent à mettre-en-film le gauchisme ?

A. TANNER : Nous n'avons pas, John Berger et moi, « oublié » certaines de ces pratiques de détournement, nous en avons laissé de côté. Nous ne voulions pas établir un inventaire ou un catalogue et aussi éviter les discours trop marqués pour ne pas sortir du cercle. Le choix s'est fait petit à petit, à travers ce qui nous était le plus proche, et sur huit photos de comédiens qui formaient le point de départ de l'élaboration du scénario. La « stratégie » concerne donc davantage le film, son discours et son spectateur que la réalité.

Cahiers : *Tu disais aussi que tu as délibérément choisi de traiter le film comme une « fable », de débouter systématiquement toute lecture réaliste. Est-ce que c'est une option générale chez toi, ou était-ce le sujet qui appelait ça ? Et est-ce que tu n'as pas l'impression que ta fable rencontre (va au-devant de) un certain réalisme (à redéfinir par rapport au réalisme « bourgeois »), qui serait celui du désir (collectif) ? On a vraiment le sentiment d'y être et de ne pas y être, dans la réalité, dans la fiction.*

A. TANNER : Depuis toujours j'ai essayé de débouter l'écriture et la lecture réalistes. Il est vrai par contre que je fais appel à certains éléments relevant du code de représentation « classique » : effet de réel, personnages reconnaissables par exemple. Mais ces éléments n'interviennent que dans les limites précises qui leur sont assignées — en guise de repères pour le spectateur — et qui sont circonscrites avec précision dans les « morceaux » du film, à l'intérieur des scènes, mais n'opèrent jamais au niveau de la structure globale. A y regarder de plus près, et en dépit de l'irruption du réalisme, du vécu, des personnages qu'on reconnaît (mais auxquels on ne peut s'identifier) si tout sonne faux dans « Jonas » en fin de compte, c'est parce que la mise en film opère une distortion constante du système représentatif, qu'elle en démonte la mécanique, qu'elle joue avec quand elle émane de lui, et ceci non seulement à partir de la non-linéarité du récit, mais surtout au travers de la structure interne de chaque scène (voir plan-séquence). Si la re-définition du réalisme passait par là, par ce que tu appelles « réalisme du désir », j'aurais le sentiment d'avoir avancé d'un pas. Et quand tu dis aussi « qu'on a vraiment le sentiment d'y être et de ne pas y être, dans la réalité, dans la fiction », tu mets le doigt exactement où la question se situe. Pour moi c'est l'évidence mais c'est la première fois qu'un critique le dit. C'est le fondement de mon travail sur l'écriture et sur la fiction, ce mouvement de va-et-vient, entre l'attirance du réel et le décrochage du réel, entre le « vrai » et le « faux ». Débrayer chaque fois que la fiction embraye, ça permet au spectateur de reprendre la balle au bond, de l'empêcher de s'enfoncer dans son état de demi-conscience, ça lui redonne sa place et ça établit le dialogue.

Cahiers : *Les acteurs semblent* faire, *vraiment, le film, et tu n'as pas choisi n'importe qui : que représentent-ils par rapport à la « nouvelle génération » de comédiens, et comment envisages-tu la « direction d'acteurs » ? (Autrement dit : la génération du* Café de la Gare*).*

A. TANNER : Les acteurs : le point de départ du film, en dehors du simple fait de se mettre un peu à l'écoute, c'était le choix, définitif et radical, de huit acteurs (qui ne l'ont appris que six mois plus tard). Huit, parce que dix c'était trop et six pas assez. Pair parce que filles et garçons. Les acteurs « inspirent » le film plus qu'ils ne le font. Avec cette méthode, il y a en amont du film tout un acquis qui fait que le travail avec les acteurs, au moment du tournage, n'est plus qu'une sorte de « précipité ». La « direction d'acteurs » devient un moule, part d'un processus qui remonte à une année du tournage. Les personnages ne m'échappent plus, si ce n'est au hasard des impondérables ou des humeurs. De plus, il est évident que dans *Jonas* les comédiens appartiennent à ce qu'il est convenu d'appeler une certaine « famille ». C'est François Truffaut, sauf erreur, qui distinguait les acteurs « poétiques » des acteurs « psychologiques ». Je vais d'instinct vers les premiers. Le reste c'est affaire de travail, et parfois de patience, mais il n'y a pas de « méthode » à imposer, dans la mesure où ils ont déjà chacun la leur, qui consiste parfois en ne pas en avoir, mais qui de toutes façons n'est jamais vraiment la même de l'un à l'autre.

Cahiers : *Il y a de très beaux plans-séquences, dans le film — en particulier celui des « oignons », où la caméra coule alternativement sur*

les trois hommes qui « parlent politique » en faisant la cuisine. Est-ce que ça correspond à un parti-pris précis chez toi, ce refus du champ-contrechamp ?

A. TANNER : Le plan-séquence : le film tout entier est structuré par son utilisation. Chaque scène n'est constituée que d'un plan (150) et le découpage (minimum) n'intervient que pour quelques gros plans de rupture, ou encore en cas de nécessité technique absolue ou d'insuffisances de comédiens sur le texte. Il n'y a pas dix raccords dans le mouvement et le temps dans tout le film, et ce sont sûrement de « mauvais » raccords. Il y aurait beaucoup à dire sur le plan-séquence, c'est un problème qui renvoie à beaucoup d'autres. L'espace et le temps me manquent. Je vais essayer de résumer.

a) Il est inexact de prétendre que le plan-séquence produit seulement une fascination sur le spectateur, qu'il facilite sa manipulation en apportant un supplément à l'effet de réel. C'est plutôt le découpage qui produit cet effet, et bien entendu la recomposition de la scène par le montage « invisible ». C'est ici que se situent les codes narratifs classiques, car cette technique permet avant tout d'effacer toutes les traces du travail. La caméra est un instrument lourd, maladroit, tout le contraire de l'œil. Et c'est le découpage qui prend en charge l'illusion du « regard », la restitution de la mobilité de l'œil. Par ailleurs, le cadre est une définition spatiale complètement arbitraire, aussi arbitraire que la scène du théâtre. L'absence de découpage va déjà dans un premier temps réinjecter cet artifice dans la scène, car même si le p-s restitue mieux le temps réel et cerne mieux l'espace réel de la scène et devrait donc en principe « faire plus vrai », le jeu de la caméra, prise à son piège par la continuité, incapable dès lors de « jouer à l'œil », nous en éloigne d'autant, et bien plus.

A partir de là, deux autres points : le plan-séquence, dans *Jonas,* ne joue pas sur le temps réaliste (temps morts, bafouillage d'acteurs) mais sur une unité de scène, de discours conçu chaque fois comme un petit acte de théâtre. Ensuite, la caméra, en plus de son « infirmité naturelle », est partie prenante du jeu, personnage autonome, fonctionnant et se mouvant selon les lois qui ne sont pas les mêmes que celles des personnages visibles, restant sur place lorsque l'acteur se déplace, partant avant lui ou bougeant quand il s'assied. Il m'arrive souvent de décider du parcours de la caméra avant toute chose et de mettre en scène le plan — et les personnages — à partir de cette trajectoire. La technique — en fait son agent principal — fait ainsi retour dans la scène, en rejetant les codes, le subjectivisme du champ/contre







champ, en « traînant dans les vides », bien obligée de filmer aussi les nuques des acteurs, en « frottant l'œil » du spectateur. En la rétablissant dans sa « vraie nature », la caméra devient le principal transgresseur des codes établis.

b) au tournage, le plan séquence ramène — en force — une vérité, sûrement repérable dans le résultat : la vérité du travail; d'un travail non-synthétisé ou émietté, du travail de la technique et des comédiens. Le plan séquence est une unité de travail, un bloc qui contient le risque, sans possibilité de rafistolage, sans « couverture », où il n'y a pas une heure d'éclairage entre la question d'un personnage et la réponse de l'autre, où l'on ne court pas derrière les raccords du plan tourné il y a quatre jours. Evidemment, le plan-séquence est étroitement marié au son synchrone (la voix unie au corps). J.-M. Straub a parlé de la difficulté de « mettre les ciseaux » lorsqu'on tourne en son synchrone. J'éprouve le même sentiment. Les comédiens et les techniciens sont autrement sollicités et stimulés. Un petit court-métrage le matin, un autre l'après-midi.

c) dans *« Jonas »* le plan séquence est un système formel, un peu mécanique il est vrai, mais nécessaire à partir du moment où il devient le pivot du discours. Il convient évidemment à la structure épique (au sens brechtien) du film, suite de scènes refermées sur elles-même afin de mieux se répondre les unes les autres. Mieux isoler les éléments pour créer des rapports entre eux. L'unité du plan séquence permet de mieux détacher les maillons de la chaîne.

d) Le plan séquence privilégie ce moment capital dans la scène, dans le plan (dans la mesure où il y en a peu) : la coupe, le passage, ce 24e de seconde si chargé de sens.

e) Le découpage recousu au montage « invisible » crée le reflet du réel, l'illusion, le mensonge. Ce vers quoi il faut tendre c'est le reflet du reflet du réel.

f) Un ami producteur, ami mais producteur tout de même, m'a dit un jour : le plan séquence c'est chiant. C'est bon signe.

g) Non, je ne suis pas fétichiste. On peut bien sûr découper, mais en fonction d'un montage autre qu'une opération de simple couture. On peut tourner en son post-synchronisé, mais si ce choix découle d'un a-priori esthétique (Bresson) et non pas de la paresse économique.

Cahiers : *C'est très déroutant, la façon dont tu barres systématiquement tout voyeurisme, toute représentation érotique dans ton film. Comme si les rapports physiques, dans ce « Nouveau Monde Amoureux », ne passaient que dans le discours (« Je te déboutonne... Tu me déboutonnes... » — Coupez !). Qu'est-ce que tu avais en tête en coupant toujours « au bon moment » ?*

A. Tanner : Barrer le voyeurisme, oui, bien sûr. Et puis quoi faire au-delà ? Le voyeurisme a été institutionalisé au cinéma (Salle X) pour mieux couper la route vers toute représentation érotique, dès lors ségréguée, associée à la bêtise et à la laideur. Comment faire à partir de ça ? Tourner de vrais films pour les salles X ? Peut-être. Pour l'instant, dans les salles non-X, quand les gens bouffent à l'écran, ils bouffent. Quand ils font l'amour ils font semblant. On s'arrête forcément quelque part, généralement au seuil du ridicule. Autant s'arrêter avant. Et en s'arrêtant avant, on signifie, on marque, à défaut de mieux, la corruption culturelle qui règne en ce domaine. Le passif est lourd mais je me demande aussi parfois si la sexualité, parce qu'elle est une expérience si subjective et profonde, peut être vraiment exprimée — montrée — à l'écran. Reste le dire, parfois plus violent et beau que le montré.

Cahiers : *On a aussi l'impression de retrouver dans* Jonas *les personnages de tes autres films ;* Jonas *comme synthèse (apogée... ?) de ta production : c'est voulu ? As-tu d'autres projets, d'autres désirs de films : dans la lignée des précédents, ailleurs ?*

A. Tanner : Jonas est certainement le bout de quelque chose, et aussi la synthèse de mes autres films (*Le Milieu du monde* est à mettre entre parenthèses). J'ai l'impression de savoir un peu jouer des personnages de ce que j'appelle mon « petit théâtre genevois », et qu'il me faut aller voir ailleurs (pas forcément dans la géographie). Je commence à me méfier de l'humour, arme à double tranchant qui se retourne contre vous, et je sais qu'on ne peut trop longtemps marcher sur une corde raide. Quitte à tomber un jour, autant choisir de quel côté. J'ai des désirs de films, assez précis quand au « comment » mais dont les thèmes sont encore trop flous. Mieux filmer les faits, les choses, le gestus, et moins filmer les idées. Adieu, pour un temps peut-être, à un petit côté « café-théâtre ».

Cahiers : *On a l'impression que les hommes dans ton film se définissent avant tout par leur position sociale (Max l'ex-militant journaliste, Mathieu « qui appartient à la classe ouvrière », Marco le professeur, Marcel l'agriculteur-artiste — le facteur Cheval de l'écologie), tandis que les femmes fonctionnent plutôt comme archétypes*

« psychologiques » : Mathilde la mère épanouie, Marie la petite fille, Madeleine la vamp mystique, et Marguerite la femme-homme (qui conduit le tracteur, tient les comptes, embauche les ouvriers et les débauche entre les carottes et la soupe). Est-ce que c'est par là qu'on les manque un peu (qu'on les fantasme), les femmes, et est-ce qu'on peut y échapper, à ces tiroirs ? Et le féminisme dans les mouvements issus de 68 dont on parlait tout à l'heure, comment tu le situes ? Est-ce que toi, homme + cinéaste, tu veux, est-ce que tu peux en parler ?

A. Tanner : La position respective des hommes et des femmes dans *Jonas* correspond largement à ce qui est encore la réalité, à l'intérieur du cercle, même dans la marge. Ne pas vouloir trop en sortir, éviter le discours d'avant-garde correspondait à notre désir de « normaliser » la marginalité, de la faire rentrer le plus possible dans le cercle. Il est possible que les femmes aient payé pour cela. Lorsque j'ai présenté le film aux Etats-Unis, les filles n'ont pas manqué de me le faire savoir. Et je crois que dans une certaine mesure elles avaient raison : il existe un manque de ce côté-là. Pour me dédouaner un peu, je dirai que mes deux films précédents étaient centrés sur le discours féministe. Il reste que sur ce sujet les hommes s'arrêtent quelque part, et que seules les femmes peuvent continuer.

Cahiers : *Tu parlais d'« optimisme » à propos de ton film (d'optimisme et de lucidité). Ne serait-ce pas qu'il ferait naître (c'est du moins comme ça que je le ressens) un désir de pratique plutôt qu'un désir de discours ? (Est-ce que tu arrives, là, à te mettre à la place du spectateur ?).*

A. Tanner : Oui, j'espère. Le discours est dans le corps du film. Sa suite logique dans la tête du spectateur, ça devrait être un désir de pratique. Et le fonctionnement du film lui-même sur le spectateur, la possibilité qu'il devrait avoir de passer par les « trous », par les frustrations, de s'envoler un peu et de toujours retomber sur ses pattes, d'y croire et de n'y pas croire, tout cela devrait le questionner plutôt que de provoquer l'éternel processus « engluement-défoulement-expulsion ». J'essaie toujours de me mettre à la place du spectateur, c'est évident. Tu fais des images, des sons, et toujours, ça fait quelque chose au spectateur. Se demander ce que ça fait est la moindre des choses. On peut aussi filmer l'intérieur de son crâne, et si on a du talent ça témoignera aussi, mais je n'ai pas l'impression d'être doué pour ça.

L'optimisme ? J'en ai parlé parce que les journalistes me posent toujours la question, comme si eux désiraient savoir si ils devaient être optimistes ou pessimistes dans leur vie ou quand aux affaires du monde... Question-bateau. Disons que le film montre d'autres images, d'autres mots, d'autres têtes que dans le cadavre de la représentation bourgeoise. Et huit héros positifs, qui tous « réussissent leurs vies », ça ne leur suffit pas ? Pour être sérieux, disons que *Jonas* contient aussi la part du doute, et que certains ont vu courir quelque part, tout au long, le fil tenu mais résistant du désespoir. Possible.

Cahiers : *Ce désir de pratique, on doit pouvoir l'expliquer en partie par le fait que les modes de vie qui y sont mis en scène nous* interpellent *directement (nous : rescapés de 68, du naufrage qui a fait chavirer Jonas — mais dans quelle baleine ?), par rapport à un quotidien (à la fois réel et fantasmatique, tout le film je crois joue sur cette ambiguïté) dont la représentation à l'écran permet de prendre en charge le désir. D'où cette difficulté à tenir un discours « critique » sur le film (il m'a été impossible d'en faire un texte « sérieux » — et c'est là qu'intervient l'intérêt de ces questions). Mais toi, quelle position as-tu par rapport à un discours sur le film ? Comment astu envie d'en parler, d'en entendre parler ?*

A. Tanner : J'ai souhaité que ces modes de vie mis en scène interpellent surtout d'autres que ceux que tu appelles « les rescapés de 68, les rescapés du naufrage ». D'abord il n'y a pas eu de naufrage, en tous cas pas pour ceux qui, comme ici, n'étaient pas directement les acteurs de la pièce. Car 68 (ou plutôt mai 68) fut un grand théâtre de rue, avec l'intendance en grève qui attendait que ça ce passe. Et ce qui importe, bien davantage que « les événements », ce sont les retombées, dans la mesure justement où ce théâtre mit en scène des espoirs et fit affleurer les désirs cachés, qui depuis sont demeurés à la surface. Et c'est de cela dont il s'agit, plutôt que du sort des « naufragés ». D'où peut-être une première difficulté.

Ensuite, on l'a vu, *Jonas* est un film « double », « double-jeu », où le courant, pour passer, a été branché sur deux pôles, comme tu le dis : réel (soupe, travail, école, enfants) et fantasmatique. C'était un jeu difficile, casse-cou, et l'ambigüité qui en découle est certaine. Sans pouvoir définir exactement les raisons de cette attitude, il me paraissait impossible d'attaquer de front, d'aborder le sujet par l'écriture réaliste, le « premier degré ». Déjà les distributeurs n'ont jamais su par quel bout prendre ce « produit », dans quel casier le ranger, comment le vendre. Au difficultés du critique, je ne peux répondre. Par rapport au discours sur le film, je ne peux qu'écouter, quand ça en vaut la peine (pas souvent) ou encore souhaiter un écho. Ma position c'est le film. Le film est un objet fini, mais dont

je ne peux prévoir tous les aboutissements. Il est inévitablement, dans l'œil de l'autre, un peu différent que tel que je l'ai fait. Il existe aussi par ce qui m'échappe, et donc ce qui peut me révéler. Là, j'aimerai écouter. Mais écouter quoi ? Le discours politique ? Le constat sur « l'état des choses » ? Godard disait une fois : un homme à cheval au cinéma ce n'est pas un homme à cheval, c'est l'image d'un homme à cheval. Alors, quand Mathieu est sur son vélomoteur, pour moi c'est l'image de Mathieu (et aussi : c'est Rufus avec ma veste de pluie, la casquette de l'assistant, le cache-nez de la script) donc l'image de Mathieu qu'on a faite avec Rufus. Et ça marche comment cette image, ça raconte quoi, ça fait quoi au spectateur ? La critique contenu-iste, la pratique des personnages, oui, c'est évident. Mais aussi la pratique de dire ces autres pratiques. Le cinéma, et dans quel contexte, par quels chemins.





Ici ou ailleurs

par
Serge Le Peron

On se souvient de *La Salamandre* (Tanner 1971). Une jeune fille avait été accusée d'avoir tiré un coup de fusil sur son oncle (citoyen suisse respectueux et vieillard libidineux) ; le tribunal avait conclu à un non-lieu. Sur ce non-lieu s'édifiait une fiction : Pierre et Paul, journaliste et écrivain, allaient tenter de savoir, cerner le personnage de Rosemonde, mener l'enquête, chercher le pour et le contre, trouver les causes.

Mais au bout du compte eux aussi concluaient leur entreprise par un non-lieu, de nature différente mais qui littéralement, signifiait la même chose. Au lieu de découvrir ce qu'il y avait dans la vie, peut être sous le geste de Rosemonde, derrière tout ça, ils découvraient le vide sous eux ; quelle que soit la méthode propre à chacun (rationalité pour Pierre, poésie pour Paul et vice-versa car ils échangeaient en cours de route), la vérité qu'ils découvraient, c'était le non-lieu. Et par là Rosemonde leur échappait.

Dans ses trois questions sur six fois deux (CdC n° 271), Gilles Deleuze a montré combien l'important chez Godard était le ET. L'important chez Tanner c'est le OU : celui de la poésie de Pierre OU la rationalité de Paul ; celui de *Charles mort OU vif* (1969) ; la Suisse OU l'Afrique du Nord du *Retour d'Afrique* (la mansarde c'est bien ce non-lieu) ; le ici OU ailleurs que comporte l'expression *Milieu du Monde* (1975) ; le aujourd'hui OU demain de *Jonas :* c'est le lieu de la période actuelle ; entre l'après 68 et l'an 2000.

Le ET c'est « la ligne de fuite active et créatrice ». Le OU c'est la dépression, le gouffre, le vide qui *menace* les ensembles constitués (la menace sur l'un et l'autre) mais aussi ce qui les installe, les met en scène : *dans le provisoire.*

C'est le genre de lien que l'utopie entretient avec le réel, l'une effondre l'autre et réciproquement ; et pour peu qu'ils ouvrent les yeux, ceux qui préfèrent l'un ou l'autre sont suspendus entre les deux mondes. C'est dans cet espace laissé vacant qu'on retrouve les huit personnages de *Jonas* filmés par quelqu'un qui comme eux se place du point de vue de l'utopie pour regarder le monde d'aujourd'hui. Aussi le monde d'aujourd'hui est ramené à ses apparences.

Déjà Charles (*« mort ou vif »*) évoluait à l'intérieur d'un cadre de vie dont l'absurdité, le vide, lui *apparaissaient* soudain alors qu'il se regardait (lui et son cadre de vie) dans le miroir d'une salle de bains : dans un miroir à la fois là où l'on est et là où l'on n'est pas, espace réel et irréel : là où les apparences sont chez elles et s'avouent avec une inquiétante étrangeté, comme telles.

En ce sens Tanner tend un miroir à la Suisse, pour en détacher l'image et colporter avec ses apparences l'image de son absence. Il ne s'agit pas de témoignage : un témoignage redouble le réel, le reproduit, le (re)constitue. Dans les films de Tanner la Suisse (ce qu'elle *symbolise*, le système capitaliste : car la Suisse est d'emblée irréelle) se retrouve mais, comme dans un miroir, annulée, réduite aux apparences. Il ne s'y trouve aucun des signes pleins de l'existence coutumière de la Suisse (ce par quoi on prétend qu'elle existe) : sommets enneigés, banques et banquiers, ni même travailleurs immigrés ; quand ces signes apparaissent (ils ne font effectivement que des apparitions) c'est vidé de leur signification : dans *Jonas* le banquier gras et mou dans la boîte de nuit ; les immigrés « en passant » ; les feux rouges de Genève ; la campagne suisse ramenée à un espace non reconnaissable... D'abord Tanner refuse le code (cette espèce de convention tacite du capital international) qui constitue la Suisse ; aussi ses personnages ont tout l'espace qu'ils *veulent.*

Les personnages, on sait presque tout sur eux ; on a les détails, ce ne sont pas des personnages imaginaires, loin de là. D'où ils viennent et comment ils sont venus, ce qu'ils font et ce qu'ils rêvent ; leur métier bien sûr et où et comment ils travaillent ; et comment ils se rendent à leur travail et même ce

qu'ils font en dehors de leur temps de travail... Rarement dans les films on sait autant de choses sur les activités, sur l'ancrage social, historique, psychologique, éthique des personnages ; souvent le film consiste à les découvrir ; ceux de Tanner les donnent d'emblée, comme ils SONT. Mais ces personnages ont une caractéristique qui change tout, c'est qu'ils se définissent toujours par un plus et un moins ; derrière chaque terme il y a un autre terme qui annule le premier : la caissière vole, le professeur d'Histoire philosophe sur le temps, le militant est déçu, le travailleur est au chômage.

Aussi ce qui les constitue comme êtres n'est pas ce qui les constitue comme personnages ; dans les films de Tanner, on va le voir, l'important c'est ce qu'ils pensent car leur vraie caractéristique est de dire et de faire ce qu'ils pensent ; ils sont même faits pour ça.

En tout cas, quel que soit leur classe, leur sexe, leur âge, leurs problèmes, ils sont incroyablement disponibles, indifférents mêmes aux conséquences, origines, significations de leurs actes. Aussi, qu'ils prennent des tournants, qu'ils fassent des ruptures, ils gardent le *même rythme* et le *même ton*. Ils sont de ceux qui glissent et rentrent dans le réel, mais de la manière dont Raymond Bussières (Charles la Vapeur dans le film) rentre dans le paysage : comme dans une image.

A LIP, en France, il n'y a pas longtemps, et pas loin de la Suisse, les ouvriers avaient avancé et pratiqué l'idée que l'usine était là où étaient les ouvriers ; c'était leur manière d'irréaliser l'usine capitaliste d'aujourd'hui, celle qui a pignon sur rue et de réaliser l'impossible usine de demain, là aussi nulle part ; cela paraissait utopique et pourtant les répercussions dans le réel avaient été immenses et révélatrices : le pouvoir affolé avait tenu à manifester son existence. C'est qu'à Lip, l'utopie c'était *une manière de parler*, pas un sujet de discussion.

Dans *Jonas*, la fiction c'est là où sont les personnages et l'utopie n'est pas simple argument de la fiction ; quelque chose qui la dramatiserait, y produirait des effets, du comique ou des larmes, de la peur (précisément comme dans tous les films de science-fiction ou fantastiques, où un élément irrationnel bouleverse et dramatise en permanence le récit) ; elle est le principe organisateur de tout le film : une manière de fiction en quelque sorte.

Aussi elle est tendue de part en part entre ce double moment de réalisation d'un système idéal (impossible) et d'irréalisation corrélative du système référentiel. La fiction est quelque part entre ces deux pôles, comme les personnages qui la font exister : elle est bien là où ils sont, mais « ils » ne sont pas souvent là où on les croit. On les croit dans une cuisine à éplucher des oignons et ils sont au fond d'un débat sur la Révolution ; on en localise deux dans la cuisine de Charles la Vapeur et soudain il apparaît qu'ils sont dans l'arrière-salle d'un café à Béziers en 1936 ; on nous présente une salle de classe, c'est un endroit où l'on découpe des mètres de boudin au rythme d'un métronome sur la ligne infinie d'un conte philosophique ; plus tard dans une serre il y a une école aux méthodes révolutionnaires etc.

Au fond la fiction est dans la tête des personnages, pour l'essentiel ; car sans en avoir l'air les personnages de Tanner ne vivent que pour leurs idées. On voit quelle importance elles ont : elles organisent et désorganisent tout, la fiction, les personnages, le filmage, le jeu des comédiens, car ce sont des idées utopiques.

Ce que les personnages pensent a déjà été dit ou écrit par d'autres ; ce ne sont pas des idées originales, produites par eux, ou des leçons qui ressortiraient de la fiction. Tanner ne le cache pas ; comme les baleines dont il est question dans le film, les personnages ne sont pas à proprement parler expressifs, ils n'émettent que des *sons codés* : idées gauchistes modernes ou écrits philosophiques et politiques anciens (Rousseau), poésie (Pablo Néruda, Octavio Paz), travaux scientifiques (Piaget)...

Un texte qui se suffit à lui même, qui existe de manière autonome et le travail du film consiste à lui donner une envolée nouvelle et pas du tout, par exemple, à l'intégrer, *l'homogénéiser* à l'une de ces espèces de fictions déjà constituées en modèles[1] dans la lignée de cinéastes comme Doillon *(Les doigts dans la tête)* ou Dugowson *(Lili aime moi, F comme Fairbanks)*. Tanner n'est pas un cinéaste du « vécu », de la transparence des rapports quotidiens ; il y a toujours dans ses films cette sorte d'épaisseur invisible qui met les choses à distance et qui interdit toute *naturalisation* (au double sens juridique d'identification à une fiction ou des personnages et stylistique du « faire naturel ») de ce qui est fondamental chez lui, *ce qui est dit*. Il s'agit pour lui de ménager en permanence un espace vide entre le texte et le film de manière à donner au texte toutes chances *d'évasion*, à tous moments.

C'est ainsi qu'il procède par exemple « à partir de l'épaisseur propre à chaque comédien » : série de comédiens connus et codés, associés même spontanément dans l'esprit du public comme représentants d'un nouvel art de vivre et de jouer post 68 ; c'est un fait que ces images de marque pèsent lourd dans la fiction. Tanner reconduit ce collectif dans son rôle et chacun dans son numéro au-delà même de l'attente et avec un léger excès systématique (même temps même régime à chacun et chacun exactement à sa place : Miou-Miou caissière ; Bideau grand dégingandé ; Denis intellectuel idéaliste ; Rufus sensible et secret, etc.) : que l'image *fasse masse* sous le texte philosophique et général, qu'il appelle une distance dans le jeu[2] et sur ces forces « appesanties », que le texte glisse et devienne insaisissable.

Dans les films de Tanner les personnages, généralement, n'aboutissent pas où ils voulaient aboutir ; on les retrouve même souvent au point de départ à la fin du film, dans le même non-lieu : c'est que la réalisation du plan de l'utopie est par définition impossible (utopie : « système ou plan qui paraît d'une réalisation impossible[3] »). C'est l'honnêteté de Tanner d'inscrire dans ses fictions même l'impossible de cette réalisation (car après tout au cinéma le réel c'est la fiction) ; c'est ce qui fait que son cinéma n'est pas aliénant. Ça n'est pas non plus un cinéma défaitiste, car cette fiction impossible ne s'entend chez lui que de l'image et l'important est ce qui s'y dit. Certains y voient des échappatoires qui veulent dire échec (comme Freddy Buache de cette petite phrase finale du couple du retour d'Afrique : « Nous leur ferons un traitre à la patrie ! »[4]). C'est effectivement « purement verbal », mais c'est le système filmique de Tanner de tendre toutes ses fictions vers un hors-champ probable un guide pour l'action qui s'avère toujours en fin de parcours s'être situé sur la bande-son : le *« monde nouveau »* de Tanner se donne à entendre[5].

Il est facile d'y voir la marque des prophètes ; mais surtout Tanner est un cinéaste lucide ; il prend à la lettre les données du cinéma : à ce jour le son ne se laisse cadrer par aucun appareil, il est toujours plus vaste que le champ visuel ; dans toute prise de son il y a du champ et du hors-champ ; donc là tout est *réellement possible*.

Serge LE PERON

1. La grande mystification du cinéma naturaliste n'est pas tant de produire des effets de reconnaissance au réel que de simuler qu'il reproduit en fait des modèles qui servent d'équivalents généraux sur le marché de la consommation de masse. Aussi il n'est pas étonnant que ces films aient d'emblée « trouvé » leur place dans le circuit des films de grande consommation : ils sont dans la conjoncture comme le cinéma de Lelouch (à propos, dans *Si c'était à refaire* il y a un personnage discrètement donné comme gauchiste) car ils reproduisent les modèles de la conjoncture.

2. Vu la généralité et la hauteur auxquelles le texte parvient parfois, le seul « moyen » pour les comédiens de jouer au niveau où il se présente (de l'aliéner au personnage, d'en faire une « propriété » du modèle) aurait été le « *ton du tribun* ». Or il s'agissait de prophètes. Nuances.

3. Définition du mot « utopie » dans le *Petit Larousse*.

4. in Freddy Buache, *Le Cinéma Suisse*, Seghers 2000.

5. On voit ainsi en quoi consiste le non-lieu de la fiction tannerienne : il n'est ni insignifiant, ni indifférent, il est *insuffisant*, il lui *manque* quelque chose de fondamental qui se trouve sur la bande-son.



Les huit *Ma*

par
Serge Daney

On retrouve dans *Jonas* les deux grands prétextes à rêver auxquels Alain Tanner nous a habitués : la *charcuterie* (le boudin du cours d'histoire fait écho à la chair à saucisse de *La Salamandre* : ils ont pour mission d'incarner ce qu'il en est du temps, temps de travail et travail du temps) et la *topographie* (la Suisse comme milieu du monde capitaliste, mi-lieu où se recoupent toutes les frontières, utopie). Mais il y a dans *Jonas*, par rapport aux films précédents, quelque chose de plus : comme le pari d'être le plus didactique (première référence à Rousseau, l'*Emile*) et le plus exhaustif possible (seconde référence à Rousseau, l'Encyclopédie). Qu'est-ce que *Jonas* ? Un entrelacs suisse, un dessin sur un mur, un nom de baptême, une réflexion sur le temps-boudin[1] et l'espace-baleine, un conte philosophique, la trace d'une génération ? En tout cas, le tableau vivant d'une « intelligentsia sans attaches ».

Une génération y est peinte, avec humour, précision, tendresse distante. Une génération, pas une famille. *Jonas* n'est pas une fiction unanimiste, un *Vincent, François, Paul et les autres* d'extrême-gauche, en ceci que les fictions unanimistes (qui sont aussi les fictions familialistes) donnent aux conflits (de classe et de génération) *une* scène pour y donner le spectacle de leur résorption (de *La gifle* à *La femme de Jean*). Tanner, lui, comme dans cet autre film qui nous vient aussi du cœur du Capital, *Milestones*, ne filme qu'*une* génération mais sur *plusieurs* scènes, la génération qui, d'être née en 1968, aura bientôt dix ans.

1. Le temps. C'est le leitmotiv du film, ce dont les huit Ma ne cessent de parler. Il s'agit toujours du temps qui reste. Il serait plus juste de parler *des temps*, comme on le fait dans la grammaire. *Jonas* serait alors une série infinie, une collection insolite de futurs antérieurs. Certains connus et familiers (temps d'une grossesse, d'une peine de prison, d'un cours d'his-

toire, d'un tour de roulette), d'autres moins évidents (temps de la spéculation immobilière, de l'élimination catastrophique des baleines), d'autres encore plus étranges (temps de la tique capable d'attendre dix-huit ans avant de se laisser tomber sur une bête à sang chaud, temps de reflux de la semence vers le milieu du front dans une variante sexuelle du tantrisme) etc. Comme tous les utopistes, Tanner réifie le temps (thème du boudin), mais après l'avoir disséminé en d'infinies *temporalités*.

Exposé didactique, tableau où aucune figure ne manque, *Jonas* est pourtant un film sans moralité, dépourvu de ce léger excès de savoir du cinéaste sur ceux qu'il filme. *Jonas* est un film didactique sans leçon, un film encyclopédique sans conclusion. Tanner, c'est évident, n'en sait pas plus que le plus conscient de ses personnages (Rufus-Matthieu). Il ne simule pas ce savoir. C'est en cela que réside l'*étrangeté* de son projet, la légère perversion qui le fait échapper (de justesse ? peut-être) à toute lecture univoque, militante, moralisante (c'est la même chose). C'est aussi ce qui peut définir (ce renoncement au métalangage) au plus près ce qu'est un film *contemporain*.

Filmer une génération se distingue en plusieurs points de filmer une famille. Dans la famille, chaque sujet trouve déjà constituée la scène où va se rejouer la question de son origine (la scène primitive : le désir des géniteurs) et celle de sa place (le théâtre oedipien : l'assomption de son sexe). Transmission du nom et du rôle. Dans la génération, il y a comme un déplacement pervers par rapport à la famille. Une génération n'est pas seulement une classe d'âge, c'est aussi une classe d'expériences et de discours. Une génération politique *se définit elle-même* comme née à tel ou tel moment, non du désir des géniteurs, mais d'un pli (du boudin) de l'Histoire. Sa naissance, elle en établit elle-même le certificat. En ce sens, une génération se dit toujours, tôt ou tard, perdue comme un enfant trouvé a d'abord été perdu. Les huit protagonistes de *Jonas* ont décidé qu'ils étaient nés avec 1968, comme ceux de *Milestones* avec la guerre du Vietnam ou Charles la Vapeur (R. Bussières) avec 1936. L'origine, on le voit, est nécessairement un mythe. Ce que Tanner sait.

Max, Matthieu, Madeleine, Marco, Marguerite, Marcel, Mathilde, Marie ont ceci en commun qu'ils commencent avec Ma. Ils commencent avec le code. Ce Ma (de Mai 68) est aussi le Ma de l'élément *ma*ternel. Les huit Ma ne sont réunis qu'une seule fois, vers la fin du film, autour d'une table, à la fin du repas. Il ne s'agit pas tant de célébrer leur alliance et leur complicité (dont tout nous dit qu'elle est extrêmement précaire) que de décider du *prénom*[2] de l'enfant à naître. C'est alors la caméra qui anticipe sur la réponse, en traçant autour d'eux un cercle qui a, très exactement, la forme d'une baleine. Leur aventure aura consisté à troquer la mauvaise mère (contre laquelle on ne se révolte pas, la pire, la société suisse)[3] contre la bonne mère (cette baleine cloacale dont ils sont les organes et qui n'en finit pas de hanter le film — voir notre photo de couverture, n° 272), cette baleine qui, bien que mammifère, n'enfante pas mais *dégorge* un petit d'homme, Jonas.

Décider de son origine, voilà bien l'utopie. Dans *La Cecilia*, une génération vient d'un livre et y retourne. Dans les plus beaux films de Demy (*Les demoiselles de Rochefort*, par exemple) les générations coexistent mais par hasards. S'il y a une lecture naïve de *Jonas*, c'est bien celle qui verrait dans le film un exemple de transmission heureuse et réussie de l'expérience politique d'une génération à une autre. L'enfant du dernier plan crayonne sur les figures incompréhensibles du passé. Pas de testament. C'est que l'utopie, ce n'est pas l'avenir (même probable — objet des futurologues — ou caché dans le présent — objet des dialecticiens) c'est plutôt la projection arbitraire dans l'avenir de ce qui *plaît* dans le présent, une enfance prolongée (cf le texte de Pascal Kané sur *La Cecilia*, Cahiers n° 265, p. 21). Elle est le triomphe du code (de l'écriture) sur les signifiants maîtres (de la maîtrise desquels dépend l'accès au symbolique). Elle est, très exactement, ce qu'est le choix collectif, arbitraire, programmatique, d'un prénom à l'être non encore né qu'il va affubler. Volonté de s'originer soi-même à partir d'un mot choisi au hasard (dans le dictionnaire : *Dada*) ou prélevé sur un autre (Karl Schwitters et le *Merz* de *Kommerzbank*). Troisième référence à Rousseau : *L'Essai sur l'origine des langues*.

2. Le prénom, n'est pas le nom. C'est-à-dire, n'est pas le Nom-du-Père. Il est du nom la partie maternelle, soufflée par la baleine. Il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation des prénoms dans les films récents, soit pour sceller un unanimisme, *Vincent, François, Paul et les autres*, *Bob et Carol et Ted et Alice*, soit pour le disséminer (*Sur et sous la communication : Louison, Jean-Luc, Marcel, René, Jacqueline et Ludovic*).

3. C'est de Lausanne que vient *Le grand soir*, comme de Genève *Jonas* ou de Grenoble les productions de Sonimage. Cinéma de frontaliers, donc le seul à même de typer « le gauchisme » si le gauchisme c'est la recherche têtue des frontières et des seuils, le relevé de leur dessin changeant. L'absence d'une scène politique (réduite à Ziegler, seul homme politique suisse connu) où une gauche réformiste viendrait permettre la bi-polarisation de l'opinion et des votes, ne permet que les rêveries radicales et leur mise-en-application *in vitro* (cf. encore la serre et notre photo de couverture).

Est-ce à dire que *Jonas* n'a, en tant que document, témoignage, tableau vivant et juste d'une tranche de vies et d'histoire (qui sont les nôtres), aucune valeur ? Que non pas. C'est même la première fois que dans ce qu'il est convenu d'appeler le Système (autre baleine), un film sur les années post-68 sonne juste. Mais il ne faut pas faire dire au film ce qu'il tait, ne pas attendre de cette baleine plus qu'elle ne peut donner. Nietzsche aimait à dire : « toute nouvelle idée s'avance masquée ». Les idées des huit Ma n'ont — en 1976 — aucune nouveauté. Il suffit d'acheter tous les jours *Libé* dans le même kiosque (et de le lire) pour les reconnaître, devenues pas mal doxales. Aucune ne surprend. Chacune a eu, depuis 1968, son histoire, ses porteurs, son heure de gloire. Des thèmes agitatoires du gauchisme franco-suisse, peu sont absents ; remises en questions (l'école, le Parti), fronts dits « secondaires » de lutte (écologie, espace, libérations (homo) sexuelles et tantriques, prison etc.). Dire de ces idées qu'elles ne sont pas nouvelles n'ôte rien à leur efficace stratégique, c'est seulement rappeler qu'elles ne nous permettent en rien d'anticiper sur l'avenir immédiat, les nouveaux fronts, les nouvelles remises-en-question. Car si quelque chose définit le gauchisme, c'est bien son imprévisibilité. Au milieu du monde, les résistances se disséminent. « *Les résistances*, écrit Michel Foucault (La volonté de savoir, p. 127), *ne relèvent pas de quelques principes hétérogènes ; mais elles ne sont pas pour autant leurre ou promesse nécessairement déçue. Elles sont l'autre terme, dans les relations de pouvoir ; elles s'y inscrivent comme l'irréductible vis-à-vis. Elles sont donc, elles aussi, distribuées d'une façon irrégulière : les points, les nœuds, les foyers de résistance sont disséminés avec plus ou moins de densité dans le temps et l'espace, dressant parfois des groupes ou des individus de manière définitive, allumant certains points du corps, certains moments de la vie, certains types de comportements.* »

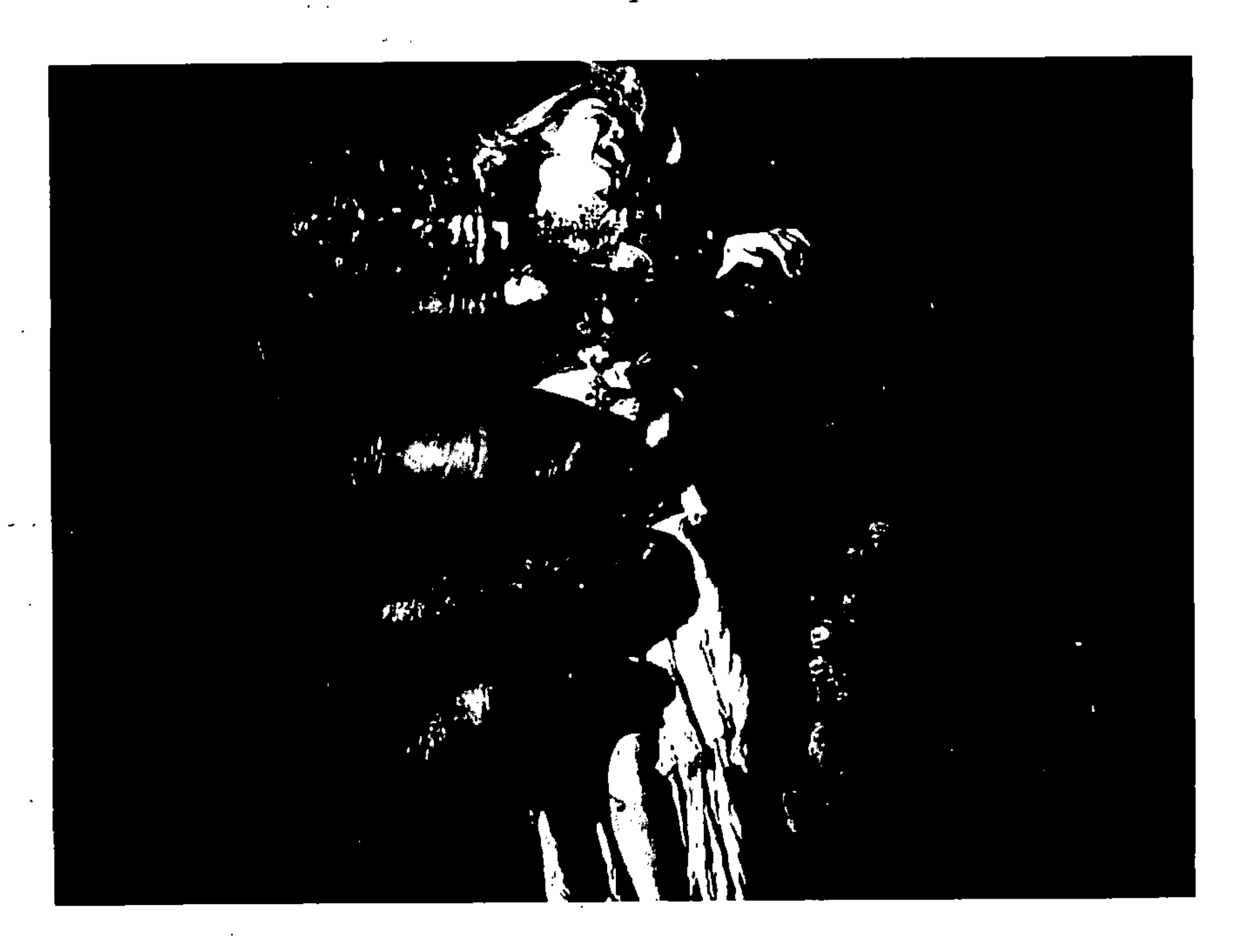
L'intelligence de Tanner, c'est d'avoir compris qu'il n'y avait pas que les nouvelles idées qui s'avancent masquées, c'est vrai aussi des « nouvelles représentations ». *Jonas* est une des premières re-présentations de ce que dix ans de cinéma français (mais pas suisse) a éludé : ce qui — et ceux qui — ont bougé depuis 1968. Comme *toute* représentation, celle-ci est funéraire, bien qu'il s'agisse ni d'un enterrement, ni d'un bradage. C'est pourquoi il ne faut pas interpréter trop à la lettre (et y voir un éventuel message du film) le discours off de Matthieu[4] sur son vélo. Il peut se donner, lui, l'illusion de tenir les fils des désirs des autres, d'être comme leur mémoire. Mais c'est oublier que s'il y a dans *Jonas* quelque chose d'absolument non-problématique, c'est bien le « désir » des huit Ma. Par un tour de passe-passe (les plans en noir et blanc), Tanner les présentifie assez vite pour qu'on n'ait pas à se poser la question (qui inversement informe *Le grand soir* de Francis Reusser) : « mais que veulent-ils, au fond, ces huit Ma ? » Or ce ne sont pas des désirs mais des fantasmes ou des caprices, toujours régressifs (tuer le temps en fusillant un réveil, patauger dans un cloaque, se faire manger dessus, aller au lit « avec deux demoiselles »[5] etc.) A partir du moment où on a fait semblant de définir chacun par son « désir le plus secret » — qui est toujours un jeu d'enfant — le conte philosophique est possible. De là aussi que les « rapports sexuels » entre les personnages soient frappés d'une certaine irréalité, comme s'ils n'avaient pas lieu, ou comme s'ils n'avaient lieu qu'entre guillemets.

C'est que de désirs il n'y en a guère dans *Jonas*. Il y a plutôt la jouissance à maintenir (baleines en péril) et les petits plaisirs du code. C'est-à-dire les *variantes*. Aller au lit avec deux demoiselles plutôt qu'avec une. Ou encore ce qui ouvre et clôt cette baleine filmique : la hausse du prix d'un paquet de cigarettes.

Serge DANEY

4. Matthieu est un simulacre vivant. Héros positif traditionnel puisqu'il est deux fois historiquement situé, comme ouvrier et comme père, deux fois le transmetteur orthodoxe de la vie et de la révolution. Le film, pourtant, ne cesse de le décaler par rapport à cette double fonction. Ouvrier qu'un détour par le travail de la terre transforme en éducateur, père qu'un détour par le collectif prive de sa paternité faisant de lui le (futur) éducateur de son fils. La transmission est deux fois dé-naturalisée par une résorption miraculeuse de deux contradictions énormes : ouvrier/paysan et manuel/intellectuel. Tout *Jonas* fonctionne ainsi : l'orthodoxie, plus un léger *trop* qui, sans la ruiner, la suspend.

5. Marco, le professeur d'histoire, a un désir. Non pas d'être aimé de Marie, ni « d'aller au lit avec deux demoiselles » (fausses pistes ludiques) mais bien d'exposer Marie, la prolétaire, de la présenter-exhiber à ses élèves, en en faisant un sujet (d') exposé. Scène cruelle qui dit, en passant, ce qu'il en est du désir de l'éducateur (et sans doute du cinéaste-Tanner). C'est d'ailleurs le thème de l'éducation (et de l'auto-éducation) qui est le plus *cassant* du film, celui sur lequel on se casse le nez.



Le signe et le singe
(King-Kong)

par
Serge Toubiana

King Kong, avant tout, est un remake, une nouvelle façon qu'a Hollywood de vouloir prouver quelque chose, une nouvelle façon de se mettre en scène. *King Kong* est une re-production, ce qui confère au premier valeur d'original. Le *King Kong* de John Guillermin est la copie-conforme du *King Kong* des années trente. « C'est le redoublement du signe qui met véritablement fin à ce qu'il désigne » comme dit Baudrillard. C'est dire que son référent, c'est avant tout le cinéma. Toute différence ou toute analogie avec le premier doit per-

mettre de lire, de voir et de comptabiliser ce qui a grandi à Hollywood, ce qui a décuplé en Amérique. Le film marque d'abord la mesure de tout ce qui a changé, de tout ce qui a transformé les conditions économiques, mais aussi fictionnelles, propres au travail à Hollywood . C'est en quelque sorte la mesure de l'accroissement de productivité du capitalisme américain, celle de la hausse tendancielle de l'imagination hollywoodienne. Tout est plus grand, tout est plus cher, et d'abord la bête elle-même. Et il faut qu'elle fasse plus d'entrées. Le film par ce qu'il coûte, et surtout parce qu'il est avant tout une doublure, porte dans les conditions de sa production le signe, la trace d'une pulsion de mort du capital : ce n'est pas le travail fini qui produit de l'imaginaire, mais ce sont les conditions de ce travail — la névrose et la mégalomanie d'Hollywood — qui produisent de l'imaginaire. Ce que font aujourd'hui tous les films-catastrophe : produire par les grandes machines l'image de leur destruction, et pour cela la mise en place de toutes les forces de production possibles est nécessaire à ce *simulacre*.

Concrètement, le *King Kong* de De Laurentiis-Guillermin est soumis au niveau de la fiction première, de base, à un travail qui consiste à distiller, à travers le film, des effets de société, des effets-signes de reconnaissance universels, datés, acceptables et assimilables pour « tous les publics », qui facilitent la lecture. Comme les films « catastrophe » qu'il est question de concurrencer, le film avant tournage est d'abord un objet de marketing, dont il faut assurer tous les atouts pour garantir le succès commercial. Ceci — qui fait partie des conditions de production à Hollywood — ne peut se faire qu'au détriment des effets d'étrangeté propres au thème même du film. Du même coup, il devient difficile de comparer les deux films [1]. Le premier avait la caractéristique d'être le produit dans une période de crise économique, dans une conjoncture de dépression en Amérique. Il était automatiquement investi d'une lecture où le monstre symbolisait la crise, l'imminence de la catastrophe, mais où était présente la nécessité de la conjurer par un resserrement et un redressement du consensus. Le monstre avait pour conséquence de *surnaturaliser* la crise, de lui conférer un statut d'irréalité et, tout en accentuant la catastrophe et ses résultats sur une dispersion des comportements, sur un mouvement d'affolement et d'érotisation des cours, il était mis le doigt sur la nécessité d'une solution radicale pour éliminer le mal. Disons que le film était d'emblée investi d'une lecture symbolique, primaire, directement liée aux conditions sociales dans lesquelles le film était produit.

Le deuxième *King Kong*, troisième si l'on tient compte de la célèbre publicité pour la Samaritaine, importante, cruciale même, puisqu'elle a fait de King Kong un objet *publicitaire*, se fait dans une conjoncture où le seul mobile des producteurs consiste à défier le succès d'autres films-catastrophe, *La Tour infernale* d'Irwin Allen, et bien sûr *Jaws*. Cette nuance modifie profondément le deuxième film, dans le sens d'un affadissement certain de ses effets d'étrangeté, ou de ses effets d'imaginaire. Il faut bien voir que la sortie commerciale multinationale — le film sort dans 2 200 salles dans le monde, le même jour — empêche le film de fonctionner sur un pouvoir d'étrangeté ou de s'appuyer sur un imaginaire social en crise. *King Kong* est avant tout un défi lancé au cinéma, fait pour mettre en branle toutes les capacités productives du cinéma américain, chargé de réactiver la grande machine fictionnelle. Un peu comme les films du même genre, sauf que ce film a quelques qualités certaines, qu'aucun autre n'avait réussi à mettre en évidence.

Par exemple, il y a dans *King Kong* toute une métaphore du cinéma qui est filée autour du personnage féminin, rescapée d'un film porno dans lequel elle aurait dû jouer si elle n'avait rencontré l'équipage parti à la recherche du

1. *King Kong*, comme tous les monstres a son talon d'Achille, son point faible, là par où d'une certaine manière ça pèche dans l'imaginaire et où le réel s'engouffre et peut mettre à bas la formidable machine fictionnelle. C'est que tout repose sur un fait précis qui est que les personnages ne sont pas *cinéphiles* (à part l'appel au porno de Jessica Lange), et qu'aucun n'a vu ou entendu parler du *King Kong* de Schoedsack-Cooper. La condition pour que le remake puisse se faire, c'est que les personnages soient « nature », vierges de toute fiction déjà vue.

Cette béance laisse entrevoir la disposition de la place du spectacle : il voit et il sait ce que tous les personnages ne voient ni ne savent du déroulement de l'aventure. Inversement, l'acteur du film (que ce soit la femme, l'écologiste-paléontologue ou le chercheur de pétrole) pourrait être le spectateur idéal du film, spectateur qui n'existe pas : spectateur qui accepte de *payer sa place* pour (re) voir une fiction. Ce sepctateur n'existe pas parce que le film provoque chez les cinéphiles une réaction de rejet (qu'il faut interroger) : a-t-on le droit d'imiter un chef-d'œuvre ? Posant cette question, la cinéphilie s'aveugle et s'interdit d'en savoir plus sur tout ce qui touche à l'*industrie* du cinéma.

pétrole. Prenons cette métaphore à la lettre : aujourd'hui à Hollywood, pour parler sexe, désir, il faut d'une certaine manière *se mesurer* au cinéma porno, lui ôter le privilège d'incarner à l'écran les rapports sexuels, l'image du désir ; le film, à travers cette métaphore, tente d'engloutir le porno, de le noyer (l'équipe de tournage du film porno fait naufrage). Seule rescapée, Jessica Lange, pour qui la connaissance cinéphile s'arrête à *Deep Throat*, et qui est toute contente de se recycler à l'écran dans la scène de l'amour entre la bête et la belle actrice sexy.

Ce que fait le cinéma porno de certains pays scandinaves, montrer des rapports sexuels entre êtres humains et animaux, King Kong et Hollywood ne sont pas en mesure de la faire. Ici, ce n'est pas tant le sexe qui motive — la bête a été construite ostensiblement sans organe — que le désir, donc le langage. Et *King Kong* est un de ces films hollywoodiens où il est clairement question du désir.

Peut être parce que Jessica Lange est une star comme Hollywood n'en fait plus depuis de nombreuses années. Peut-être aussi parce que le monstre n'existe pas, qu'il n'est qu'une construction imaginative de la machine hollywoodienne. Il est avant tout un simulacre de monstruosité. Ce qui fait que *King Kong* ne rivalise pas avec *Jaws*, produit d'une construction paranoïaque, mais en est justement l'antipode. Rien de ce qui est constitutif de l'autre n'est agressif, ou dangereux. Au contraire. Ce n'est que parce que le Capital est à la recherche de sa reproduction, avide de se reproduire (là encore double de la métaphore : c'est bien le cinéma-catastrophe qui se désigne), toujours et sans fin — dans la version de Guillermin, l'équipée est à la recherche d'un gisement de pétrole, matière première, et va trouver le singe, matière *primate* : pure permutation de signes sur fond du même : l'or noir/la bête noire — que l'autre est obligé d'empiéter sur le monde des humains.

On peut *lire* dans *King Kong* — mais attention ! aucune lecture n'y est sérieuse, tellement la production des signes est donnée comme production d'évidences, tellement les signes s'échangent, permutent, s'annulent — cette scène de l'arrivée de l'équipage sur l'île comme la scène symbolique qui rappelle la scène primitive du Capital à la phase de son accumulation : pénétration des sociétés primitives, traditionnelles, destruction des mythes et des croyances, des modes de vie au nom des intérêts strictement économiques. La scène symbolique de l'adoration du monstre par les primitifs est détruite au profit d'une scène de l'échange, où le symbole est tout de suite ré-inscrit, réinvesti dans une économie de la rentabilité, après qu'il soit passé par la phase au cours de laquelle lui est collé son emblême signifiant : la marque de pétrole au profit de laquelle il va être exhibé sur le marché des loisirs américains.

De même cette scène à la fin du film, au cours de laquelle le monstre se dirige vers les deux plus hautes tours de New-York. Comment deviner son parcours ? Qu'est-ce qui le pousse vers ces deux gratte-ciel ? Qu'est-ce qui lui trace cet itinéraire, à travers la ville vers ce qu'il y a de plus haut ? Une réponse viendra du spécialiste, le paléontologue. Pour lui, le singe se dirige vers ces deux hauteurs parce qu'elles lui rappellent (par un système de connotation) les deux pics situés près de son refuge dans l'île des sauvages. C'est bien d'une lecture qu'il s'agit, explicite, et destinée au spectateur, un décryptage des traces et du désir qui guide le monstre. Le spécialiste se sert de son savoir précis concernant les monstres, pour deviner le désir de la bête, lui attribuer un langage. Il déchiffre, il décode le parcours de la bête, au nom de ce qu'il sait des sociétés primitives.

Mais ce qu'il ne voit pas, c'est que le singe fonctionne sur deux registres, simultanément : celui de l'amour fou pour Jessica, qui le mène à sa destruction finale, et celui de l'affrontement avec le symbole. Il se dirige vers les tours du World Trade Center pour justement se mesurer à elles. Le paléontologue rabaisse le langage du singe à une simple reconnaissance binaire, qui ne connaitrait que la connotation. Or, une autre lecture est possible, où le monstre désignerait la jungle pyramidale du système capitaliste avec le désir de prendre d'assaut les tours, et de concurrencer leur symbolique. Il y aurait alors un processus symbolique, littéralement sauvage, de libération des codes qui régissent la société capitaliste. Tout aussi sauvagement, la société capitaliste abattra le singe pour ce qu'il est : un danger réel, fortement érotisé, un signe zéro, un signe d'hyper-nature doté d'une capacité de désigner les signes dans le délire de leur dés-organisation orchestrée. Le singe serait alors le degré zéro du signe, lecteur, décrypteur des réseaux sémiotiques au travers desquels est constitué le réel. Mais non un lecteur passif. Il est aussi producteur de flux possible, comme en témoigne l'attirance qu'a pour lui la belle Jessica, porteur de reconversions érotiques qui échappe à la dictée des signes.

La force et l'intelligence de *King Kong*, c'est aussi de n'avoir pas reconduit le manichéisme classique du happy end où le pouvoir abat la bête immonde. Il est autant abattu par les forces d'ordre, que par la foule à qui il est donné en pâture, dans une dernière représentation. La dernière image, c'est le singe géant gisant sur le macadam, et l'autre monstre qu'est la foule, consommatrice de cette dernière représentation de la mort d'un signe.

Serge TOUBIANA

Sur
Edvard Munch — La Danse de Vie
par
Jean-Pierre Oudart



Le parti pris de Peter Watkins, dans *Edvard Munch — La danse de Vie*, est simple : filmer une époque, et dans cette époque un milieu, et dans ce milieu un artiste, comme une longue dramatique télévisée. Une émission de 3 h 1/4 sans procès dramatique, sans mouvance historique, sans itinéraire biographique, qui installe les spectateurs dans un devenir-présent balbutiant, dont le référent (passé, présent) est le langage d'une petite-bourgeoisie contestataire parlant en privé de la politique, de la sexualité, de l'art. Nous peut-être...

Fin du 19e siècle, fin du 20e : nous suggèrerait-on le retour du même, du même langage, du même milieu ? Idée facile à accréditer. Profondément unanimiste, le film installe son public dans le ventre de la baleine de Jonas, que l'artiste a charge de peindre aux couleurs du temps, en y déposant un peu des pensées, des désirs, des tourments et des espérances du temps, avec les siennes.

Le résultat, outre le fait de plonger les spectateurs dans un léger bain de sympathie, avec ce mélange particulier de distance et de ferveur qui accompagne l'acte de feuilleter un album de famille, est de mettre Munch à la mode de notre temps, au prix d'une opération qui consiste à prendre ses peintures, et son personnage, dans l'écharpe des connotations qui les inscrivent, aujourd'hui, dans le système de notre mode culturelle, en ne laissant filtrer que ce par quoi ils y prêtent. Munch prête à la psychanalyse (c'est vrai) et s'apparente à l'expressionnisme (si on veut) : traces hiéroglyphiques de désirs très humains, et porteuses d'un véhément appel d'être, ses toiles accréditent au mieux la fiction humaniste d'un sujet qui serait à la fois le petit magicien, le petit génie et le petit dieu de sa peinture. Le magicien assure la transsubstantiation des corps vivants en corps de la peinture, le génie assure la persistance du désir de peindre, le dieu se prête à une adoration sans fanatisme, et surtout sans sectarisme (c'est d'ailleurs ce que j'aime dans les peintures de Munch, qu'elles ne s'imposent pas par l'abrupte présence d'un style).

Il conviendrait tout de même d'interroger l'envers de cette micro-religion de l'artiste et ne pas perdre de vue l'aspect asocial d'une pratique qui consiste à jouer avec les formes, avec les couleurs, comme d'autres jouent avec les mots, à opérer des actes iconoclastes comme d'autres opèrent des meurtres de langage. Pratique qui, de toujours, a lieu sous le couvert d'une société fermière, et dont le résultat est cet heureux malentendu par quoi d'autres gens sont fondés à estimer que ça les regarde, que ça fait sens pour eux, et partie de leur culture, avec ce que cela implique de rituel, de religion et de culte des morts.

Précisément, à quoi servent les peintures du Munch, dans ce film un peu macabre, sinon à faire entrer la petite bourgeoisie d'hier dans le musée audio-visuel d'aujourd'hui, et à en faire contempler les figures coloriées et parlantes pour le prix d'une place de cinéma ? Faites sortir l'artiste et ses tableaux du champ, *La Danse de Vie* devient une galerie d'ancêtres un peu poussiéreuse, privée de son soleil. Mais si l'artiste et ses tableaux parcouraient excentriquement, autrement que par allusion, l'espace des musées, des galeries marchandes, des salons, des honneurs officiels, l'idée même du soleil, du magicien et du dieu deviendrait burlesque. Il n'y aurait plus place que pour les cheminements pervers, les affaires d'argent et les impasses religieuses de la pratique du peintre.

La Danse de Vie est, pour son public, un film doxal : il n'y est question que de libération du langage, des formes, des couleurs, du sexe, et jamais des chaînes de l'écriture, du discours, du désir — sauf pour le peintre, qui a son chemin de croix à parcourir avant d'entrer au Panthéon des artistes progressistes, selon les principes d'une causalité simple : c'est parce qu'il essaye de se libérer de sa bourgeoisie qu'il pratique une peinture subversive, c'est parce qu'il n'est pas vraiment libéré que sa peinture balbutie, après quoi les spectateurs peuvent contempler les précieuses reliques de sa passion. Mais comme elles ne sont données à entrevoir que dans les flux d'une écriture filmique elle-même « libérée », imprévisible, jaillissante, médiumnique, chantant sa propre libération, il ne reste aux spectateurs qu'à s'en enchanter. Ou à rêver, si le sommeil les prend en chemin. Mais cette éventualité est elle-même comprise dans la doxa esthétique du film, programmée par une écriture qui propose son propre mode d'emploi : branchez-vous, débranchez-vous, soyez cool !

Il serait intéressant d'analyser certains films en regard de la posture qu'ils sollicitent, de la part des spectateurs qu'ils ont élus, par rapport à leur écriture, en fonction du mode de jouissance qu'ils escomptent, c'est-à-dire la manière dont ils pensent (en termes d'affects, de connotations) les effets diviseurs de cette écriture, selon la déclinaison de ses signes et son versant de sens.

Ici, la déclinaison des signes (affectée d'un paradigme majeur : libération) s'effectue sans préséance, sans hiérarchie, toutes les pratiques de libération étant convoquées de la manière la plus démocratique, hors de la pression d'un discours politique ou moral.

Mais le versant de sens, de par la forme qui le programme, n'est-il pas lui-même la défense et illustration purement défensive (aux connotations ultra-redondantes), non du programme de libération lui-même, mais d'une idéologie libertaire qui se protège, esthétiquement, des atteintes du discours politique, en se gardant de le traverser ?

Jean-Pierre OUDART

L'AMOUR BLESSÉ
(J.-F. Lefebvre)

CORNER OF THE CIRCLE
(B. Daughton)

Corner of the circle.



Le son, au cinéma, est in *ou* off. Voilà une première différence sur laquelle nous n'avons cessé d'écrire, aux Cahiers. Mais il y en a également une autre, qu'un film comme *L'amour blessé* prend comme sujet, c'est la différence entre un son *émis* in ou off (enregistré). Filmée, une « émission de radio » est justement le contraire d'une émission. Non pas le travail de la voix, le souffle qui manque, les muscles en action et le sang qui monte à la tête (tout ce qui fut la matière du cinéma de Straub et Huillet, surtout dans *Othon* ou *Moise et Aaron*), mais la présence têtue d'un objet immobile et modeste : le poste de radio. Objet peu filmé (eu égard à l'importance qu'il a dans la vie quotidienne) comme s'il mettait en danger quelque chose d'essentiel au cinéma : la preuve (visible) que le son entendu a bien été émis. (Il y a des voix sans émission, celle du robot Hal dans *2001* de Kubrick, et des émissions sans voix, métaphoriquement figurées par le corps des acteurs du muet.)

Un transistor partage avec l'actrice Louise Guerrier la vedette de *L'amour blessé* ou *Les confidences de la nuit*. Le thème du film est, dès le générique, énoncé (par une voix off qui laisse prévoir aussi bien un documentaire qu'un thriller). Il s'agit de la solitude dans une grande métropole moderne (Montreal). Solitude = peuplement de voix (et de bruits) off, généralisation de l'off. A la porte de l'image (qu'habite une femme seule) viennent frapper tous ces sons appelés dans le jargon du cinéma des « sons seuls ». Double solitude, disjonction radicale de l'émis et de l'entendu. Une femme rentre chez elle (fatiguée, sans doute, du travail), prend un bain, se prépare un café, écoute une émission de radio, téléphone à cette émission, s'entend parler dans le poste, est reconnue sur l'antenne par son ex-mari qui la menace et qui vient (peut-être) frapper à sa porte, s'endort enfin au bruit des voisins qui, après s'être âprement disputés, font l'amour avec violence.

Le transistor (comme le miroir, l'écran ou la lumière) est un de ces objets qui font sauter la sévère (mais introuvable dès qu'on la cherche) coupure entre ce qui est in et ce qui est off. Ce en quoi il permet, mieux que la caméra panoptique (celle du *Grand soir* par exemple), de saisir ce qu'il en est du pouvoir en cette fin de vingtième siècle : une machine à atomiser, isoler, singulariser et qui ne réunifie que sous la forme du sondage (or, le sondage, c'est le triomphe du « un par un »). En ce sens, le film de Lefebvre parle de choses graves, découvre un continent encore peu filmé.

D'où vient alors notre déception ? Peut-être de la difficulté qu'il y a à filmer des stratégies de pouvoir (et d'aliénation) du seul point de vue de leurs points d'application, victimes solitaires et mystifiées. Difficulté peut-être insurmontable à faire de l'idéologie un sujet filmique. Lefebvre n'a pas choisi entre le film noir (avec dramatisation, pathos) et le constat brut. Tantôt il obtient de Louise Guerrier qu'elle joue avec le même humour désolé qu'Anne Bancroft dans *Seven women*, tantôt comme Delphine Seyrig dans *Jeanne Dielman*. Ce qui ne fonctionne pas dans *L'amour blessé*, c'est que le spectateur voit pour la première fois l'actrice faire des gestes qu'elle est censée (c'est le sens de son jeu — las) faire tous les soirs. Or, la répétition d'une même situation, des mêmes gestes, peut « se jouer », mais elle peut aussi être filmée telle quelle (avec le risque d'ennuyer). Ce qui avait permis à Chantal Akerman d'aller jusqu'au bout de son sujet, c'était le parti pris de ne pas tenir le spectateur quitte de la répétition, sous le prétexte fallacieux qu'il aurait compris qu'il s'agissait de répétition. A partir de là, à partir du « Deux fois » (titre d'un admirable film de Jacky Raynal), la fiction pouvait naître, mais comme à l'état pur.

Inversement, il y a de la répétition filmée en tant que telle (et le même risque d'ennui) dans *Corner of the circle*, film américain de Bill Daughton, projeté dans une salle mitoyenne de celle où saignait *L'amour blessé*. Cet autre film « sur la solitude » se donnait également dans une salle vide ou presque, atroce adéquation des publics aux films.

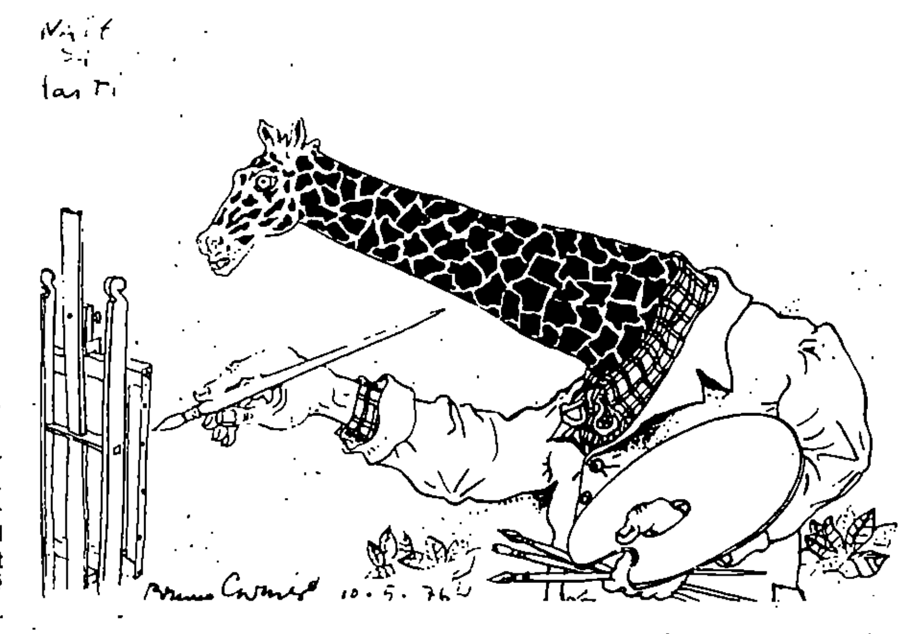
On a déjà signalé et décrit (L.S. dans son compte-rendu de Toulon 75, Cahiers N° 262-63, p. 120) le film et ses mérites. Etrangement, ce film modeste (New-York, la nuit, le seize millimètres, un homosexuel indécis, une aventure qui tourne court) achoppe à des problèmes proches de ceux de *L'amour blessé* et les résout avec davantage de rigueur. En faisant d'abord de la répétition le moteur du film (deux nuits, deux appartements etc.), et en en faisant naître, in extremis, un peu de fiction à l'état pur. L'acting out du héros — ce qui répond au coup de ciseaux de Jeanne Dielman — consiste à s'exhiber nu à sa fenêtre et à s'attirer — comme dans *L'amour blessé* et pour sa plus grande panique — coups et insultes de l'autre côté de sa porte. C'est dans cet acting out et non dans le quotidien que peuvent se lire *et la* répression *et la* résistance.

Quant au son, sa mauvaise qualité est proprement admirable. Alors que dans *L'amour blessé*, ce sont les voix enregistrées qui sont trop jouées, incrédibles à force de caricature, dans *Corner of the circle*, ce sont les voix émises, le son direct du dialogue qui résonnent comme de l'enregistré, non pas du neutre (à la *Pickpocket*, que le film évoque, c'est-à-dire avec un accent « seizième arrondissement ») mais nouées, terrorisées. C'est un des mérites de ce film d'avoir réussi à filmer *in* des gens qui parlent *off*.

Serge DANEY.



La nayif nan péyi kout baton (A. Antonin)



Ou *Art naïf et répression en Haïti*, ou encore : *Un agent de la CIA peut-il être un mécène ?* (La réponse est évidemment : non). Deuxième film et premier moyen-métrage (50 minutes) d'Arnold Antonin, faisant logiquement suite à *Ayiti, min chemin libété* (Haïti, le chemin de la liberté. Cf. Cahiers 258-59, p. 109).

Le premier film s'attachait à défaire, fil à fil, sans rien laisser dans l'ombre, l'image de marque du régime duvaliériste et post-duvaliériste. C'était aussi le premier film haïtien jamais tourné et la première tentative d'écrire l'histoire haïtienne du point de vue de ceux qui luttent (les militants de l'*Organisation Révolutionnaire 18 mai*) et au bénéfice de ceux qui ont intérêt à s'approprier cette histoire (à commencer par les très nombreux haïtiens exilés). C'était beaucoup en un film. En un *seul* film. On y voyait, mis en perspective historique, aussi bien ce qui était, ici, un peu (mais mal) connu : macoutisme, papadocratie, trafic de plasma sanguin, misère et terreur, que ce qui était largement ignoré : l'occupation américaine de 1915 à 1934, la « présence » française, Duvalier suppliant les américains de « portoricaniser » le pays etc. Quelque chose de très *fort* empêchait le film d'être indigeste : la présence des militants qui l'avaient inspiré, leur sérieux, leur conviction, ce fait (très simple mais trop souvent négligé) qu'à la différence de beaucoup de films militants français qui s'inscrivent dans l'optique d'une défaite probable, ce film était *un* moment dans une lutte prolongée. Moment incontournable, celui de l'exposé général.

Le second film choisit un aspect prélevé sur ce tableau d'ensemble, l'aspect « art naïf » dont s'est « enrichie » récemment l'image de marque d'Haïti à l'étranger (image gérée en France par les émissions de TV et les livres de Jean-Marie Drot). La partie la plus intéressante est celle qui retrace l'histoire de cet art naïf, c'est-à-dire l'histoire d'une mystification.

En 1943, un certain Dewitt Peters, professeur d'anglais épris de peinture, envoyé culturel du Département d'Etat américain à Haïti, fonde un « Centre d'Art » à Port-au-Prince où il forme des peintres à la naïveté, leur interdisant la manière moderne, leur imposant peu à peu une manière maladroite et répétitive et des sujets folkloriques, créant autour d'eux un marché dont la capitale est bien entendu New-York. L'idéologie qui préside à cette imposition d'art naïf (que les peintres haïtiens, tenaillés par la misère, vont reproduire d'une façon accélérée dès que le pays se touristisera) est assez crûment résumée par une collectionneuse américaine, Mrs Elvire Wilson Price : *« Nous voudrions retourner à l'enfance de l'humanité à travers l'art naïf. L'art naïf haïtien est magnifique, je l'adore. C'est une solution au niveau de l'image du problème écologique mondial. Vous haïtiens, vous êtes des gens heureux. Vous riez toujours. On vous donne une banane et vous êtes heureux ».*

Ce rappel historique a la vertu de décaper cette mythologie en voie de formation autour de l'art naïf haïtien. Il ne résout pas pour autant les différents problèmes qu'il met en évidence.

C'est une question de *généalogie*. « Qui s'est emparé de quoi et pour le faire servir à quels buts ? ». Premier temps : Dewitt Peters s'empare de certains principes picturaux de décoration existant dans les maisons haïtiennes et, au nom d'un philanthropisme baveux, enferme les peintres dans une sorte de réserve artistique, artificielle et mercantile. Deuxième temps : des peintres haïtiens se définissent par rapport à cette naïveté qu'on leur a imposée (mais pas parachutée). Le film est, à mon avis, trop allusif en ce qui concerne le rapport du peintre à la commande, il y voit bien l'aspect prostitutionnel-touristique, mais pas assez le fait qu'il s'agit *quand même* de pratique picturale. Troisième temps : des militants politiques tiennent compte d'ores et déjà de cet élément « art naïf » dans leur travail prolongé auprès des masses. C'est là, nécessairement, que le film est le plus abstrait parce qu'il ne peut dire plus que le rappel des principes léninistes en matière d'art : nécessité de l'engage-

ment, du tri entre les deux aspects de la tradition (le toujours vivant et le déjà mort), de l'emprunt à ce que les techniques d'expression modernes et étrangères ont produit, de mieux, de l'assurance que *« nous savons bien que les choses nouvelles surprennent toujours, font toujours peur. Nous ne l'oublierons pas quand un artiste vient nous voir avec quelque chose d'inhabituel »*. C'est le mérite du film de ne pas légiférer plus qu'il ne peut, de ne pas avoir *trop* d'avance sur la situation concrète qu'il *révèle*.

S. DANEY

Victoire à Entebbe (Wolper-Chomsky)

1. Des anciens d'Auschwitz, déguisés en passagers d'Air France, et leurs anciens bourreaux nazis déguisés en jeune commando pro-palestinien se retrouvent dans un Airbus. Heureusement qu'à Tel Aviv, Rabin et Shimon Peres (Burt Lancaster, très digne) mettent au point un nouvel épisode de *Mission impossible*. C'est à peu près le sens (id. est la propagande) de *Victoire à Entebbe*. Le spectateur, qui sait de quoi il s'agit (pas une once de surprise dans cette bande sous-premingerienne), ne sait plus où donner de l'identification : soit aux victimes (humaines) soit aux justiciers (dont la froide technicité s'accompagne de modestie). La question « qui sont les Palestiniens ? » n'est jamais abordée.

Nous avons reçu un texte qui critique *Victoire à Entebbe*. Emanant de concurrents.

2. L'annonce impromptue, par la Société WARNER/COLUMBIA de la sortie pour les fêtes, sur nos écrans, d'une version filmée de la dramatique de télévision diffusée le 13 décembre aux U.S.A. par la chaîne ABC-TV sous le titre « Ordeal at Entebbe » nous amène à différer la sortie, prévue de longue date, de notre film : « RAID SUR ENTEBBE » d'Irvin Kershner.

Nous étions au courant de l'existence de plusieurs adaptations du fait d'armes israélien à l'écran, mais nous pensions que le sens des responsabilités de chacun des distributeurs, les amènerait à espacer les sorties de leurs films.

Les Israéliens semblent avoir été plus sages, bien qu'ils aient précédé ABC/WARNER dans le tournage de leur film. Ils remettent à plus tard sa diffusion à l'étranger.

ABC/WARNER a décidé de devancer tout le monde, mettant en péril la qualité même de son film, désirant jouer de surprise envers un public non-averti.

Nous estimons que cette politique est dangereuse et ne suivrons pas les marchands sur leur terrain.

Raid sur Entebbe, produit, dès le lendemain du raid israélien, par MM. Edgar J. Sherick (*On achève bien les chevaux*) et Sidney Beckerman (*Marathon Man*) et réalisé par Irvin Kershner (*Le retour de l'homme nommé cheval*) est certainement le grand film d'aventures que le public attend ; filmé en panavision et en son stéréophonique, il évoque le suspense vécu à la fois par les otages et le monde entier et détaille, seconde par seconde, la préparation, la répétition et l'exécution du raid de 90 minutes en Ouganda ; les séquences d'action, de figuration et de mouvement ont été réalisées avec le concours de conseillers techniques israéliens et de militaires américains L'U.S. Air Force ayant mis à la disposition du film, une escadrille d'Hercules C 130, identiques à ceux du raid.

Les rôles principaux ne comportent aucune participation : Charles Bronson, Peter Finch, Yaphet Kotto, Horst Buchholtz, Eddie Constantine, Martin Balsam, Jack Warden, John Saxon et Sylvia Sidney, interprètent les grands rôles des héros de cette page d'histoire. Il ne nous a pas été nécessaire de faire appel à d'autres stars pour attirer le public, puisque notre film correspond à ce que les spectateurs attendent, spectateurs de cinéma, ceux-là même qui veulent vivre l'évènement et non pas assister à un enième dossier de l'écran.

Nous remercions nos amis, exploitants de salles de l'U.G.C., d'avoir accepté notre décision de reporter la sortie colossale qu'ils nous ont proposée au 12 janvier 1977 dans les salles parisiennes suivantes (suivent les noms de 11 salles de cinéma et 15 salles de périphérie). Ainsi que dans les villes suivantes le même jour : (suivent 62 noms de villes).

Vous comprendrez, que dans l'intention de ne pas jouer le jeu d'une concurrence aveugle, nous ne prévoyions pas de projections de presse avant le début de l'année prochaine, à la veille de la première mondiale de gala organisée par M. Bleustein-Blanchet au profit du centre israélite de Montmartre le 4 janvier 1977.

Vous pourrez par contre vous adresser à Nicole Liss, 4, rue Louis Codet à Paris 75007. Tél. 555.73.08 pour obtenir des photos et des précisions sur *Raid sur Entebbe*, ou faire appel à moi pour de plus amples informations.

Je vous souhaite en attendant, des bonnes et belles fêtes de fin d'année.

Pierre KALFON

3. Ce texte est comique. Son indignation vertueuse ne mérite que des sarcasmes. Parce que le sujet de *Victoire/Raid/Epreuve à Entebbe*, c'est exactement cela : la vitesse d'exécution, le calcul cynique, l'opinion mondiale mise devant le fait accompli, la sordide comptabilité des pertes et des profits, le mépris des voies légales, tout ce que Kalfon désigne justement comme « surprise envers un public non-averti ». Pourquoi ne reconnaît-il pas « le fait d'armes d'ABC/Warner » ? Adéquation des films à leur mode de lancement. La pub pour une politique (ici, la sioniste) se meut en une politique de la pub. Air connu.

Ce texte est comique, mais il permet peut-être d'entrevoir ce qu'il en est, aujourd'hui, du « cinéma américain ». Il n'est pas exclu que quelques idées reçues soient à balayer.

Le cinéma américain a changé. Pas tant au niveau de son idéologie, de ses structures de récit ou de son star-system (d'où l'aspect toujours superficiel de la critique idéologique — idéologiste le plus souvent — d'Hollywood). Mais plutôt au niveau de ses conditions de fabrication et des mentalités engendrées par un nouveau type de savoir-faire (et de faire-savoir : la pub.). La disparition du cinéma de série (A, B, C,... Z), usiné dans les forteresses des grandes compagnies (aujourd'hui lieux muséographiques) est un phéno-

mène important, dont nous commençons à comprendre les effets. Au film comme objet usiné succède sous nos yeux le film comme *coup, raid, casse.* On « monte » un film comme on « monte » un coup, une opération. *Victoire à Entebbe* témoigne d'abord de cela : la capacité du cinéma d'être *opérationnel* (ce qui est une certaine manière d'être politique).

Ce qui domine dans ce cinéma, sa part « d'idéologie dominante » ce n'est plus le matraquage constant, l'imprégnation amoureuse (rôle de la télévision), c'est le coup de massue ponctuel. Ne pas oublier que *Jaws* ou *Vol au-dessus d'un nid de coucou* ont été montés, non à partir d'une structure industrielle prête à les accueillir, mais à partir de l'acharnement de quelques uns, autour d'un nom, d'une idée, d'une star, d'un *pari.*

Il s'ensuit une éthique de commando (frapper vite, faire le maximum de recettes dans les premières semaines) et la relative inadéquation du statut d' «auteur de films » à ce genre d'opérations. (Même un Penn, dans *Missouri breaks,* renonce à mettre en scène autre chose que le « coup » de la rencontre Nicholson-Brando). Il y faut plutôt des tâcherons (I. Allen, J. Guillermin, M. Chomsky). Le film-catastrophe est un cinéma d'adjudants-chef.

4. Nous espérons, en attendant, que les lecteurs des Cahiers ont passé de bonnes et belles fêtes de fin d'année.

S. DANEY

Protestation

Deux jeunes cinéastes arabes, Borhan Alaouié, libanais, réalisateur de *Kafr Qassem,* et Lotfi Thabet, tunisien, viennent de terminer un film intitulé, *Il ne suffit pas que Dieu soit avec les pauvres.* Co-produite par l'Unesco, l'INA, l'Egypte et les deux auteurs, cette œuvre traite de la politique officielle d'urbanisme en Egypte et expose les problèmes réels connus par les masses populaires et ignorés par cette politique. Le film illustre la réponse des gens ordinaires qui, en pratique, s'approprient l'espace de façon spontanée, « anarchique », selon l'urgence de leurs besoins. Par le langage de l'image, par l'attribution de la parole aux utilisateurs de l'espace, les deux auteurs ont essayé d'approcher les problèmes de l'urbanisme à la base.

La sortie de ce film est actuellement bloquée par deux des co-producteurs : l'Unesco et l'Egypte ; le troisième co-producteur : l'INA, trouve, quant à lui, le film conforme au scénario original et ne s'oppose pas à sa distribution. L'Unesco et l'Egypte avaient pourtant formellement approuvé le scénario intégral avant le tournage. Lors du montage lui-même, un représentant de l'Unesco assistait aux projections intermédiaires. Mais voilà qu'une fois l'œuvre achevée, l'Unesco et l'Egypte lui reprochent sa « finalité » (sic) et exigent la supression des séquences suivantes :

1) l'occupation d'une mosquée (forme de réponse contre l'inaction des autorités devant la dégradation de la médina)
2) la construction d'un bidonville sur les terrasses des maisons
3) l'utilisation d'un cimetière à des fins de logement par près de 300 000 personnes dans le besoin.
4) l'apparition de Cheik Imam, chanteur contestataire égyptien

Existe-t-il donc une marge si grande entre les principes de liberté d'expression auxquels souscrivent ces deux co-producteurs et leur pratique réelle ? Faut-il rappeler que l'Article 19 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme stipule que : *« Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considération de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit. »*

Pour ces raisons, nous les signataires demandons la libre sortie de ce film dans sa version intégrale et soutenons les deux auteurs dans leur lutte pour la liberté d'expression.

COMMUNIQUE

Les Vᵉ Rencontres Cinématographiques d'Epinay-sur-Seine consacrées à un vaste panorama des courts-métrages français réalisés en 1976, auront lieu du *vendredi 4 mars* au *dimanche 13 mars 1977* à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Orgemont Centre des Plâtrières, Rue de la Tête-St-Médard, 93800 Epinay. Tél. : 822-41-40.

Ces Rencontres (organisées par l'Association des Rencontres d'Epinay, regroupant les Maisons de Jeunes et de la Culture et le Centre Culturel d'Epinay, Cinamat 93, et avec la participation de la Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis) entendent continuer la lutte engagée depuis 1971 pour que le court-métrage français ait une réelle existence et trouve son public.

Permanence à la Maison des Jeunes et de la Culture d'Orgemont le matin à partir de 9 heures, au 822. 41.40.

Correspondance

Une lettre de F. Albera

Simplement quelques précisions, pour les lecteurs des *Cahiers* qui ne sauraient pas le grec, au sujet de cet article sur « La Ligne générale » paru dans *Synchronos kinimatografos,* cité par Narboni (*CdC* N. 271 p. 19)...

Tout d'abord, cet article (qui n'est qu'une première partie) se limitait à étudier les problèmes relatifs à la fonction sociale dévolue au film, le rapport au contexte d'énonciation, au référent. Autant d'aspects qui ne sont pas envisagés dans les trois articles publiés par les *Cahiers* ou alors allusivement et avec légèreté...

Narboni et Bonitzer désignent en un magma économico-politique indifférencié et surtout non historicisé la politique agraire soviétique des années 20-30 : c'est finalement en rester à la nébuleuse commode du « stalinisme » (auquel cependant on conjoint Lénine), mixte de répression, dogmatisme, bureaucratie, économisme, etc. Or des travaux récents d'historiens de l'URSS montrent comment la politique du P.C. (b) à l'égard de la paysannerie évolua entre 1921 et 1929, soit entre le début de la N.E.P. et « Le Grand tournant » [1].

Compte tenu de l'articulation cinéma/société alors travaillée par Eisenstein et son équipe (« commande sociale » au sens de Tretiakov, caractère pédagogique, travail collectif) et compte tenu de l'évolution complexe de la politique agraire entre 1925 (XIVᵉ Congrès dont le film veut écraniser la « ligne ») et 1929 (sortie du film), j'ai avancé la thèse suivante : l'accueil unanimement négatif en U.R.S.S.[2] ne s'explique nullement par un « retard » du film sur la « vie » (argument de Lebedev, Yourenev, Chklovski, Seton, P. Attacheva, etc.) ou par son caractère « poétique », coupé de la réalité rurale (le « citadin » Eisenstein incapable de filmer le monde rural...) mais par la contradiction qu'il représente par rapport à la nouvelle ligne du Parti à la campagne (annoncée dès 1928, officialisée en 1929).

Il ne s'agit pas de faire d'Eisenstein un « héros » qui demeure fermement dans la « juste ligne », contre la « déviation stalinienne », ni d'opposer le Bon Lénine au Méchant Staline, comme Narboni me le fait dire : il s'agit d'une part de prendre au sérieux le projet eisensteinien de « cinéma intellectuel » et d'autre part tenir compte des changements considérables opérés dans la politique agraire dans le moment même où « La Ligne générale » est réalisée.

Sans préjuger de la pertinence des analyses des *Cahiers* quand elles sont analyses du texte, je dis cependant que reconduire l'image passablement usée de l'« Artiste »-Eisenstein « fasciné par l'image du pouvoir stalinien » (J. Collet), ignorer l'articulation d'un texte filmique à une analyse politique et brouiller sa relation à une situation historique donnée, c'est opérer un recul important par rapport à un travail antérieur (sur « La Vie est à nous », « La Nouvelle Babylone » notamment). Bonitzer voyait alors dans « La Ligne générale » un exemple de « simplicité démonstrative » (*Le Regard et la Voix,* p. 75), et j'ai essayé de montrer que la démonstration se modelait sur l'analyse léniniste des « tâches à la campagne » énoncée dans « De la Coopération » (1923), texte sur lequel s'était fondé le XIVᵉ Congrès contre l'« Opposition de gauche » (Kamenev, etc.) dont Staline reprendra l'argumentation après 1928 ! (notamment l'idée d'« accentuation de la lutte des classes », la contradiction principale placée dans la lutte koulaks — paysans pauvres et l'ignorance de l'alliance capitale avec la paysannerie moyenne). A charge à des analyses textuelles d'établir l'économie propre du discours filmique qui déplace obligatoirement les matériaux référentiels selon la logique de son système d'écriture, ajouté-je cependant dans cet article...

François ALBERA

1. Les travaux de Ch. Bettelheim, Moshe Lewin, J. Ellenstein et le recueil des *Recherches internationales* (N. 85), à quoi sont venus depuis lors s'ajouter deux numéros des *Cahiers d'histoire* de l'Institut Maurice-Thorez (N° 16 et 17-8) et surtout la thèse de Sigrid Grosskopf, *L'alliance ouvrière et paysanne en U.R.S.S. (1921-1928)* (Maspéro).

2. Mais pas à l'étranger dans les milieux communistes. Quand Eisenstein projette « La Ligne générale » (c'est encore son titre avant de devenir « Lutte pour la terre ») à Zürich, après une conférence qu'il donne en septembre 1929, *Der Kämpfer,* l'organe du P.C. y adhère complètement, alors que les journaux de droite y voient un « film publicitaire » et traitent Eisenstein de « commissaire du peuple » — à l'opposé de Poudovkine ou Lounatcharsky...

Une réponse de J. Narboni

Je ne crois pas qu'à beaucoup d'entre nous il ait fallu attendre les travaux récents cités par François Albéra pour savoir que la politique du pouvoir soviétique avait connu des transformations entre 1921 et 1929, tout spécialement en ce qui concerne la question paysanne. Je ne crois pas non plus que la qualification d'une période de l'histoire de l'U.R.S.S. comme « stalinisme » relève nécessairement de la facilité ou de la nébulosité conceptuelle. Historisez, historisez, nous dit-on, il en restera toujours quelque chose. Des thèses et des essais sans doute, mais au prix souvent de voir se volatiliser l'objet qu'on se proposait d'éclairer. Il n'y a pas longtemps encore, certains, à vouloir historiser, complexifier, différencier, stratifier le « stalinisme », à vouloir le rapporter à ses causes externes et internes,

à tout autre chose en fin de compte qu'à lui-même (l'héritage tsariste, la destruction du prolétariat révolutionnaire pendant la guerre civile, l'encerclement capitaliste, la bêtise des moujiks etc.) en sont arrivés à le réduire à un mixte délicat d'économisme hérité de la II[e] Internationale et d'humanisme fourgué par la bourgeoisie, quand ce n'est pas à la seule paranoïa de Staline.

Mais je reviens à *La Ligne Générale*, ou du moins, puisqu'Albéra n'intervient pas sur nos analyses de l'économie propre au film, à son insertion historique.

Si j'ai bien compris, le fameux reproche adressé par ses critiques à Eisenstein de « retarder sur la vie » peut s'expliquer, pour Albéra, ainsi : en 1926, au moment où il entreprend le tournage du film, Eisenstein se propose d' « écraniser » la ligne politique issue du XIV[e] Congrès du Parti (encore « léniniste »). Lorsque le film est achevé en 1929, après interruption du tournage et reprise en 1928 (entre temps, SME a réalisé *Octobre)*, il entre en contradiction avec les nouvelles orientations du pouvoir en matière de politique agraire. D'où l'accueil glacial, les critiques, et le second titre, plus modeste, qu'on lui donne : *l'Ancien et le Nouveau*. Selon Albéra, la modification essentielle dans la ligne politique du Parti concerne la question de la paysannerie moyenne, à propos de laquelle Staline reprendrait à ce moment les thèses de « l'Opposition de gauche » (rejetées en 1925) quant à son incapacité à former un allié conséquent de la révolution. J'ajouterai, ce qui me paraît au moins aussi important, qu'on voit à ce moment se constituer en corps de pratiques durables un certain nombre d'options politiques jusque là dispersées, incertaines ou sporadiques : primat du développement des forces productives sur la transformation des rapports de production, toute-puissance du Parti, pouvoir absolu des cadres, spécialistes et experts, imposition autoritaire des méthodes de collectivisation, exploitation forcenée des campagnes aux fins dites de « l'accumulation socialiste primitive », culte de la science et de la technique. *Or, sur aucun de ces points (pour en rester bien sûr à une vision en « plan d'ensemble »), La Ligne Générale ne me paraît entrer en contradiction avec la politique stalinienne.* Je vais citer ici de larges extraits d'un article de I. Anissimov paru en 1931 dans « Littérature mondiale », « Organe de l'Association Internationale des écrivains et artistes révolutionnaires », article consacré aux quatre premiers films de SME et qui a le mérite de condenser les différents types de critiques qui lui furent adressées à l'époque. Qu'est-ce qu'Anissimov écrit sur *La Ligne Générale* ? :

« ... Si nous observons les images de ce nouveau film, il se trouve avant tout qu'elles sont hors de proportions. Les proportions concrètes ne sont pas observées. Voulant nous montrer le village actuel avec le maximum de relief, l'artiste ne va pas en profondeur, mais en largeur, ne concrétise pas, mais hyperbolise. Il a recours à des images quantitatives. Nous savons déjà qu'Eisenstein aime à voir les choses de l'extérieur. Là s'exprime son incompréhension de leur fond. Dans la Ligne Générale, *le caractère extérieur, la quantité pure, l'abstraction atteignent la limite. Le koulak d'Eisenstein est un koulak de dimensions homériques, d'épaisseur monstrueuse, de poids colossal. De même le paysan pauvre est pris sous une forme extrême, exceptionnelle. Son Isba rappelle l'enfer de Dante. Ce sont des troupeaux de punaises, des hommes attelés aux charrues, des chaumières coupées en deux. Tout cela n'est pas généralisé, n'est pas concrétisé. Tout est démesuré. L'écrémeuse est quelque chose qui rappelle les turbines de Volkhov (le fétichisme technique se déchaîne dans ce modeste instrument). Considérant les progrès de l'élevage, Eisenstein représente « le mariage du taureau », qui non seulement mange une quantité de place, mais caractérise encore ce manque de proportions qui est propre à toutes les images de la* Ligne Générale. *Tout ici a perdu ses lignes réelles, tout devient hyperbole. Tout est abstrait, extérieur, détaché de la vie. Ce démesuré signifie que l'artiste n'a pas découvert le sens des événements, qu'il les voit seulement comme des phénomènes extérieurs, superficiels et fortuits.*

Le démesuré et l'abstraction distinguent la Ligne Générale, *bien qu'Eisenstein ait constamment recours aux documents. Ses koulaks et ses paysans ne sont pas des acteurs, mais de véritables koulaks et de véritables paysans. Ils se jouent eux-mêmes. Mais le réel même devient irréel. Les paysans sont tirés de la réalité, mais apparaissent ultra-irréels. Le koulak est un koulak vrai, mais dans la conception d'ensemble qui résulte de l'incompréhension du sens profond, il est quelque chose d'absolument abstrait. Pourquoi cela ? C'est que l'artiste prend le village en dehors de ses relations réelles et vivantes. Il pense matériellement. Il transforme la réalité en quelque chose de divisé, disloqué en morceaux divers séparés l'un de l'autre. C'est ce qui rend sa conception, archiréaliste en principe, parfaitement illusoire en fait. Le film d'Eisenstein, résultant de son désir d'exprimer une page, essentielle et pleine d'un intérêt vital, de la réalité concrète, n'est finalement qu'une œuvre détachée de la réalité.*

Le mouvement social des campagnes actuelles ne trouve pas là d'expression profonde. Si paradoxal que ce soit, ce film qui traite de la transformation socialiste des villages s'intéresse fort peu au contenu social. La lutte de classe au village est considérée de façon si étroite et si fausse qu'on doit s'étonner que d'aussi grossières déformations aient été possibles. Si, dans les relations entre koulaks et paysans pauvres (tous deux sont montrés abstraitement et démesurément), il y a encore quelque apparence schématique de lutte de classe, un élément aussi essentiel que le paysan moyen, centre de la lutte qui se déroule dans les campagnes, est complètement oublié. Ce n'est pas un hasard. Avec la manière abstraite, extérieure, bornée, qui est celle du film, il fallait évidem-

ment que les villages fussent réduits à un schéma pur et simple, sans le paysan moyen, auquel sont rattachés les aspects concrets de la réalité...

...Un trait caractéristique et découlant naturellement de toute l'œuvre d'Eisenstein est le technicisme. La transformation des campagnes se réduit pour lui à la transformation de l'outillage, au progrès technique. Le problème de la lutte de classe est considéré par lui comme secondaire, de peu d'importance. Le sens social des événements est absent. La grandiose métamorphose révolutionnaire des villages n'est plus qu'une révolution socialiste, par opposition à son contenu social.

La réduction de tous les éléments à l'organisation technique trouve son expression dans une des images les plus importantes du film, l'agronome. Ce personnage est toujours là quand il faut orienter le mouvement dans un sens ou dans l'autre. L'agronome est donné avant toute chose. Tous les fils de la régénération rurale, il les tient entre ses mains. Nous avons là une déformation très caractéristique de la réalité, une forme spécifique de pensée, l'organisation technique devenant l'essence même du processus...

... Dans ce nouveau film d'Eisenstein, les hommes sont dépersonnalisés, sans psychologie. On voit maintenant très bien la liaison de ce procédé avec sa conception fausse et bornée du processus social. A la base est non point le contenu social, mais la technique et l'organisation. La déconcrétisation sociale de la Ligne Générale *n'est qu'un autre aspect de ce fétichisme technique. Nous avons affaire à une véritable philosophie. C'est tout un système.*

La réalité est soumise à une sorte de schématisation. Le processus social est compris secondairement, extérieurement, formellement, tandis que l'organisation et la technique prennent une importance exagérée ; deviennent des absolus. L'enveloppe technique de la réalité devient prédominante. A l'égard de tous les phénomènes de la vie sociale, ce système suppose le fétichisme de la technique. A l'égard de l'homme, moteur du processus social, est appliqué le principe de dépersonnalisation, qui le réduit au rôle de simple unité mécanique... »

On ne peut être plus clair. Est-ce qu'Anissimov reproche à Eisenstein de relativiser le rôle de la science et de la technique, de contester la main de fer du Parti et la toute-puissance des experts ? C'est tout le contraire : fétichisme technique petit-bourgeois, pas d'initiative des masses. Et, pour m'en tenir au point central d'Albéra, est-ce qu'Anissimov estime que S.M.E. accorde trop d'importance au rôle de la paysannerie moyenne ? Pas du tout, il constate que le cinéaste s'en soucie comme d'une guigne (ce qui est tout à fait exact). Qu'est-ce à dire, sinon que ce que le critique stalinien ne pardonne pas à SME, c'est de formuler en clair ce que le pouvoir *pratique alors dans le réel* et que, bien entendu, lui, Anissimov, apologiste de ce pouvoir, *dénie.*

Mais le plus important est ailleurs : dans ce qu'Anissimov entrevoit, du fond de sa méconnaissance, comme cause de cette hérésie : *l'écriture* d'Eisenstein, qu'il déclare exagérée, disproportionnée, fragmentée, hyperbolique, outrancière et, pour le dire d'un mot que j'ai employé, *monstrueuse.* C'est pourquoi je vois dans cet article symptomatiquement remarquable la confirmation paradoxale de ce que j'avançais : qu'avec *La Ligne Générale,* S.M.E. n'est du stalinisme ni l'opposant politique, ni l'Artiste contestataire, mais bien celui qui en profère la vérité et, de quelque façon, l'analyste.

Jean NARBONI

Encore sur L'empire des sens (N. Oshima)

« C'est de l'érotisme féminin », disait Lacan de *L'Empire des sens*, ajoutant qu'il « ne s'attendait pas à ça », et que ça l'avait « littéralement, soufflé ». Mais qu'est-ce que l'érotisme féminin ?

C'est bien peut-être à une fête des sens, impossible, mortelle, que nous convie ce film, mais d'abord par le biais de ce « régal pour les yeux » dont parle la vieille geisha, avant de « mourir » sous Kishi — les yeux sont à la fête.

Pour les yeux des spectateurs, ou, dans la fiction, des geishas, au détour de ces panneaux coulissants qui font les maisons japonaises si propices à la mise en scène, c'est une succession de tableaux vivants qu'offrent les amants dans l'apparente complétude de leurs étreintes. Mais c'est aussi cette apparente, ou plutôt ostensible, complétude qui corrompt à la racine le plaisir des yeux, la fête des yeux qui semblait d'abord promise (aux spectateurs, aux geishas). Que Sada et Kishi n'éprouvent pas de gêne à être vus, c'est quelque chose qui enraye le mécanisme du voyeurisme ; si l'objet du film est bien le regard (son effet fascinatoire et sa puissance mortelle), c'est au-delà du voyeurisme comme de l'exhibitionnisme — donc au-delà de la perversion — que son enjeu en est marqué.

Dans le film, construit ainsi qu'une lente danse de mort, le seul objet d'échange est le regard. Si les amants par exemple mangent, c'est sous la forme de « se dévorer des yeux », le morceau de nourriture porté au sexe de Sada devenant, par l'effet du geste non moins que du contact, objet sexuel et objet de regard (cf. L'œuf). Constamment les yeux des amants se défient, leurs regards échangés constituent autant de points d'arrêt

du film, et comme de « petites morts ». Valse de mort qui les mène en effet au point où « tout est joué », où Kishi rend les armes, se rend, *dépose son regard*. Alors seulement Sada rayonnera de bonheur.

D'emblée leur rencontre est placée sous le signe de la visite masquée (le masque est, dit Lacan, d'une part ce qui manifeste le plus purement l'existence du regard, d'autre part ce par quoi « le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aiguë, la plus brûlante »). Quand il voit Sada pour la première fois, Kishi porte un masque. Sada lui dira plus tard qu'au premier regard elle a été fascinée par sa nuque. La nuque est le seul lieu du corps que l'on ne peut appréhender soi-même, c'est un point du corps éminemment offert et vulnérable au regard de l'autre, les yeux braqués sur la nuque. C'est ainsi que Sada prend possession de Kishi, qu'elle marque sur lui son emprise.

J'ai parlé plus haut de petites morts, mais d'orgasmes, desquels est-il question dans le film ? Des siens, à elle. Pour Kishi, il ne s'agit que d'érections. Jamais on ne lui voit exprimer d'une quelconque manière sa jouissance. Lorsqu'ils font l'amour pour la première fois, elle lui dit qu'elle attend sa jouissance à lui, pour pouvoir jouir ; il lui répond de ne pas s'inquiéter : « Ce qui est important, c'est que tu jouisses ».

Et son mode à lui de jouissance, c'est de la regarder jouir, elle. De cette manière peut-il prendre possession d'elle plus profondément, mais non sur un mode phallique — il n'est pas question dans le film de la jouissance phallique. Kishi ne jouit pas de l'organe, en tant qu'il lui conférerait la puissance phallique, mais bien du don, de l'organe en tant qu'il ne lui appartient plus : « On dirait qu'elle est à toi ». Elle le mène par le bout de la queue, et c'est cela dont d'abord il s'amuse, inquiet tout de même de cette dépossession, puis dont il jouit, inquiet de cette jouissance, dont la fin obligée est la mort.

C'est pour les yeux de Sada que Kishi mime la scène primitive, en baisant la vieille. Sada est, en effet, fascinée par le tableau, elle écarquille les yeux, ouvre sa bouche humide (très gros plan de coupe, à l'effet sanglant), et regarde la scène. Et elle est aussi, sans doute, regardée par elle. Mais elle garde la maîtrise d'une spectatrice privilégiée et souveraine.

Un peu auparavant, la vieille geisha, seule à accepter encore de venir servir leur intimité, interrogée par Sada : « Est-ce que je suis vicieuse d'avoir toujours envie ? », avait d'abord répondu : « C'est naturel pour une femme », puis poussée par Sada, qui lui demandait son avis sur Kishi : « C'est un régal pour les yeux ».

La geisha « meurt » (meurt possiblement) en ayant été heureuse une dernière fois, en jouissant. Une dernière fois, une fois inespérée. Mais par quoi a-t-elle été tuée en réalité, s'il s'agit bien d'une scène de mort ? Sinon par l'œil fasciné, le regard fascinatoire, de Sada : « Le mauvais œil, c'est le *fascinum*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. Au moment où le sujet s'arrête suspendant son geste, il est mortifié. La fonction anti-vie, anti-mouvement, de ce point terminal, c'est le *fascinum*, et c'est précisément une des dimensions où s'exerce directement la puissance du regard ». (Lacan, *Séminaire* XI, p. 107).

Sada aurait donc le mauvais œil, et ce serait peut-être pour conjurer ce mauvais œil, qu'elle doit le pondre sous le regard amusé de Kichi.

Sara RAFOWICZ

La coopérative des cinéastes

Afin de diffuser leurs films en dehors d'un système qui les ignore et qui de toute façon ne leur permettrait pas de s'y exprimer librement, un groupe de cinéastes a décidé de distribuer lui-même ses films. La « Coopérative des Cinéastes » (loi de 1901) dont les statuts sont à votre disposition fonctionne selon un système autogestionnaire où chacun peut s'exprimer quelque soit le travail qu'il effectue et où tout élitisme est banni. Le cinéma différent que nous défendons n'est pas enfermé dans quelque dogmatisme, mais se veut ouvert au maximum à toutes les formes d'expression cinématographique se situant en dehors du circuit commercial.

La coopérative des cinéastes regroupe une trentaine de cinéastes très divers (une soixantaine de films) qui tous fabriquent leurs films dans des conditions nouvelles par rapport à l'industrie existante du cinéma : ils rejettent la division rigide du travail au sein de l'équipe cinématographique (réalisateur, créateur, contremaître, spécialistes du cadrage, du son, du montage, du laboratoire etc.) ils refusent d'accepter comme une évidence les contraintes esthétiques du cinéma dominant guidées par la recherche illusoire d'une transparence la plus grande possible de l'image, pour « faire passer » une histoire ou une réalité document.

Les cinéastes de la coopérative, débarassés de ces vieux carcans, expérimentent sur l'image et le son dans toutes les directions imaginables : choix de l'objet filmé, cadrage, couleurs, rythmes du montage, modalités de projections... La liste est infinie. C'est aussi le rapport des spectateurs au film qui se transforme en une expérience nouvelle et toujours imprévue.

La commercialisation de ces films se présente également pour les exploitants comme une expérience dangereuse. La coopérative d'ailleurs persuadée que ses films ne gagnent rien à être distribués au milieu de produits exécutés selon les schémas dominants, assure elle-même la diffusion de ses films, en les louant à tout groupe, toute institution ou toute personne désirant les projeter. La coopérative fonctionne en groupes de travail mouvants permettant aux cinéastes eux-mêmes d'assurer cette distribution, mais aussi d'opérer un travail d'analyse et de critique sur le cinéma qu'ils font. Petit à petit la coopérative envisage de créer un atelier qui permettra de réaliser de nouveaux films, indépendamment de l'industrie cinématographique.

Des permanences ont lieu tous les lundis soirs à 20 h au siège de l'association 42, rue de l'Ouest, 75014 Paris.

CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES

L'huile sur le feu

Pas souvent qu'à la télévision une émission ait pour thème explicite le racisme (implicitement c'est autre chose : il y a même des signes inquiétants). C'est arrivé un lundi soir de décembre sur la deuxième chaîne ; c'était à l'émission de Bouvard *L'huile sur le feu* dont le principe est simple : deux interlocuteurs s'opposent sur un sujet donné (la peine de mort, le féminisme, la parapsychologie...) et Bouvard veille au spectacle en attisant au besoin les « passions » ; le plus fort est celui qui *médiatise* le mieux ; mais ce soir là, a-t-il précisé, l'émission changeait de principe, presque d'émission : pas question d'envenimer les choses. A voir.

D'habitude les deux « débatteurs » sont situés aux deux extrêmes (ou presque !) d'une chaîne horizontale : deux journalistes, deux scientifiques, deux prêtres... et l'opération consiste à rapprocher les commodités de la conversation où ils se trouvent habituellement. *Sur le plateau* ce soir là, il y avait Dijoud le pétillant secrétaire d'Etat aux travailleurs immigrés et un ouvrier portugais, Manuel Diaz, « sujet » immigré, sujet au racisme et objet du débat soit, sous couvert de rapprochement un *alignement* sur le mode cool de ce médium qu'est la télévision. Débat « loyal » entre un représentant de l'Etat français et le sujet de l'émission. Et toute la soirée on allait jouer sur les mots... et sur les chiffres. Bien entendu.

Ceux donnés par Ponia. d'abord, ceux qui alimentent le racisme quotidien ; cette fameuse déclaration par laquelle il avait livré, dans un esprit d'apaisement (juin dernier), que 70 % des crimes en France étaient commis par des immigrés, ce que l'ouvrier portugais entendait contester sur le fond ; Bouvard se mettait alors en colère (quand Chirac fut mis en cause il se montra beaucoup plus coulant : décidément cette émission doit être prise à la lettre) et Dijoud intégrait (la déclaration à une analyse plus fournie sur le ton du savoir donc de l'apaisement) et faisait semblant de ne pas comprendre ce qu'une telle déclaration et la publicité qu'elle ne pouvait pas ne pas avoir *signifiait* réellement. Diaz demandait des comptes, on lui donnait des chiffres. Ou des mises en garde.

C'est le double jeu connu du pouvoir giscardien (Roger Gicquel le synthétise bien sur son visage qui chiffre la souffrance — des français en ces périodes de crise et de crime — et corrélativement réclame qu'on « chatie les coupables ». Dijoud lui aussi *additionnait* (accumulait), côté Giscard, « l'effort de la France », ses propres difficultés etc. et, comme la voix restait forte, il *sommait* (menaçait) côté Ponia, cet immigré vindicatif (« il n'est pas comme les autres, c'est un militant », c'est Dijoud qui l'a dit[1]) de ne pas oublier que le regard de tous (« songez aux français qui vous regardent ») le constituent préalablement comme responsable de tous les maux. En fait de face à face, c'est le Pouvoir giscardien sous ses deux faces qui se donnait à voir, alternativement, mais par les vertus du dispositif et du médium — et aussi par l'attitude personnelle de Bouvard — *homogénéisé* avec le déroulement même de l'émission : chapitres-fonctions (habitat, transport, loisirs...), jeu sur les mots[2], conformisme du langage, automatisme, discours et argumentation automatiques, minutage du temps de parole etc.), confusions (en particulier cette assimilation facile du regard de ces « deux français » ; Dijoud et Bouvard, au regard de la France entière...).

La télévision n'a pas seulement le monopole de la diffusion, elle est un agent essentiel de diffusion du monopole du code dans le tissu social ; et de soumission à ce monopole : avant tout *agent homogénéisant*. Quand elle convoque l'hétérogène, l'autre (l'immigré, le prisonnier — cf. Livrozet dirigeant du C.A.P. aux dossiers de l'écran —, le jeune etc.) c'est pour le résorber dans le code (en mimant l'intégration, l'assimilation) *et* pour le dénoncer comme autre. Quand il paraît le cercle se referme (le cercle de famille) : toléré il est intolérable. La marge de manœuvre est donc faible, pour qui porte la parole dissonante ; ce soir là Manuel Diaz a montré une grande intelligence et une belle détermination (pour l'image) et revendiqué tout haut ses droits de travailleur (pour le son). Espérons qu'il aura pu se faire entendre. Ceci dit à onze heures du soir les oreilles et les regards ouvriers ne se bousculent pas devant le petit écran. Sur la deuxième chaîne on est moderne mais prudent.

Serge LE PERON

1. A rapprocher de cette décision que vient de prendre Ponia d'interdire l'expression autonome des travailleurs immigrés en commençant par la dissolution de *l'Organisation des Communistes Africains.*

2. *Il ne s'agit pas ici de jeu de mot qui fait glisser, déraper même, les certitudes ; pas question de remettre en cause le rôle de régulateur (maître de la règle du jeu) que s'attribue Bouvard. Le jeu sur les mots répond à une économie précise de surcharge ; et l'on retrouve la vieille fonction du discours de taire et faire taire.*

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P. 76 avenue Jean-Jaurès - Montrouge - Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

271

Sur et sous la communication (Godard-Mieville)
Gilles Deleuze : Trois questions sur « Six fois deux »

La ligne générale
Le hors-cadre décide de tout
Les machines e(x)tatiques
Un rêve soviétique

Moi, Pierre Rivière ayant égorgé, etc. (Allio)
Notes de travail, critiques

Entretien avec Michel Foucault

272

Sur la fiction de gauche
Histoires d'U
(Actes de Marusia, L'affiche rouge)

Photographies *(suite)*

Critiques
La Marquise d'O, Winstanley

Rencontres avec Emile de Antonio

Carthage An 10, Festival de Paris, Belfort